

**LA ESTILÍSTICA DE DÁMASO ALONSO,
AMADO ALONSO Y CARLOS BOUSOÑO.
UNA APROXIMACIÓN A SUS TEORÍAS
DE LA EXPRESIÓN POÉTICA**

**Màster d'iniciació a la recerca de les humanitats
Autor: Marc Colell i Enrich
Director: Salvador Oliva**

I. CONSIDERACIONES PREVIAS

Tal vez no resulten del todo ociosas unas consideraciones previas al desarrollo de una labor de este tipo. Será precisamente lícito cuando este trabajo parta de la misma pregunta sobre la índole de su posible actuación (como discurso crítico), por un lado, y, por el otro, sobre el mismo campo que pretende estudiar (digamos, por el momento, que *lo poético*).

Resultará también pertinente empezar por aclarar, en alguna medida, la “focalización” de nuestro interés en la llamada *escuela estilística*, y no haberlo hecho, por tanto, en otras *disciplinas* tradicionalmente dedicadas (al menos en parte) al estudio de la poesía. La métrica, la gramática, la lexicografía, la fonética, etc., cuentan con maestros de incuestionable valía que han logrado encontrar y clasificar el grandioso *catálogo* de los recursos lingüísticos que un poeta puede emplear¹. Y son también capaces de ejercitar con maestría la descripción de una disposición acentual, un hipérbaton o una asonancia. Pero es precisamente esa voluntad taxonómica (llegando, en muchas ocasiones, al paroxismo estadístico) la que, en

¹ Los mismos maestros de la escuela estilística, o estilólogos, o estilógrafos (véase el capítulo titulado *La crítica estilística*) son también reconocidos expertos en esas disciplinas lingüísticas cuya enumeración tan solo inicié.

ocasiones, puede opacar irremediabilmente un trabajo, y transformarlo (en el mejor de los casos) en un mero manual donde los lectores y el mismo autor encontrarán, sin remedio, lo que buscaban (o, todavía peor, lo que ya sabían que iban a encontrar).

Todos esos recursos (léxicos, rítmicos, etc.) sólo serán objetivo pertinente de estudio si conseguimos, de algún modo, ponerlos en relación con su función *poética* (o *expresiva, estética, artística...* —la redacción de este trabajo procurará delimitar, en la medida que le sea posible, el contorno de esas palabras impresas en bastardilla—). Caso contrario se convertirá en una descripción sistemática que, en ocasiones, poseerá un elevado valor técnico, pero que no explicará absolutamente nada. Es como leer un soneto tras otro para confirmar, una y otra vez, que todos ellos cuentan con catorce versos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos (si no hay estrambote)... No tardaremos mucho tiempo en comprender que eso es lo que comparten todos los sonetos, pero habremos dejado de lado lo que los caracteriza individualmente (o lo que efectivamente distingue una obra de otra) y lo que ha hecho que les otorguemos la consideración de *obra de arte*. Si no podemos poner en relación esa disposición estrófica (siquiera vagamente) con el valor expresivo de un poema, no habremos realizado, en realidad, labor crítica alguna.

Acaso sean las *consideraciones finales* de este trabajo un mejor lugar para desarrollar estas nociones sobre límites metodológicos y sobre el tipo de abordaje crítico que considero pertinente en una obra literaria. También sobre algunas de las críticas que tradicionalmente se han dirigido (en muchas ocasiones con un acusado acento simplista o cientificista) a esta disciplina de *lo poético*. Este trabajo pretende delimitar, precisamente, el marco teórico que esos críticos, fundamentalmente Dámaso Alonso, Amado Alonso y Carlos Bousoño, tuvieron a bien glosar en sus estudios; de su vasta

producción, reseñaremos, por tanto, solamente aquellos enunciados puramente teóricos². Tal vez el lector eche de menos, por tanto, el análisis de expresiones poéticas *en concreto* (y no como *meros* ejemplos de una formulación teórica), pero prefiero señalar de una vez que no me ocupan, en este caso, los poemas, sino la poesía³.

Puede que la “focalización” de mi interés se considere restringida en exceso... Argüiré, si se me permite, el argumento tópico de que pretendo apretar mucho sin preocuparme por abarcar tanto, o la certeza de que al estudio pormenorizado (en una fase inicial, huelga decir) de un discurso crítico le basta, en rigor, con ese mismo discurso (si alberga la suficiente complejidad significativa o se está en alguna disposición para reconocerla); o, dicho de otro modo, no haré historia de la crítica estilística, sino que me detendré en el estudio (ya de por sí difícil de abarcar) de los principales conceptos formulados o desarrollados por esos maestros. Es decir, trataré de acometer las formulaciones teóricas en su estado más maduro, sin dar cuenta, salvo contadas y forzadas excepciones (como las formulaciones de Saussure sobre el *signo* o la distancia respecto a los preceptos generales de Bally), de su trayectoria histórica, dando el mero testimonio de su estudio y la voluntad de querer asirlos para contar con ellos en ulteriores interpretaciones poéticas. Tampoco negaré, en este sentido, una moderada pretensión divulgativa —en tanto que pueda serlo un *rastreo* teórico de este tipo—).

² La bibliografía de este trabajo ha sido, a tal efecto, seleccionada.

³ Constituiría un absurdo tratar siquiera de indagar, en un trabajo como éste, en las aportaciones *concretas* de estos autores a la interpretación de la poesía castellana de todos los tiempos (excepto los finales del siglo XX y lo que hoy restamos del XXI). La somera enumeración de los poetas a los que dedicaron sus estudios ocuparía, por sí misma, un buen número de páginas.

Nada voy a añadir para los que basan sus lecturas poéticas en *saberes* exclusivamente sociológicos, históricos, o biográficos. No dejan de explicar cosas interesantísimas, pero solamente relacionadas con el poema de un modo extrínseco (véase *la segunda y tercera ley de la poesía* de Carlos Bousoño). Resulta una actividad muy pertinente si queremos estudiar la historicidad de una obra (tales investigaciones aportan, en ocasiones, magníficos resultados), pero del todo adyacente a lo que esa obra tiene de *poético*. Es como tratar de abordar la lectura de un poema (que es plasmación de la más pura subjetividad) con la brutal carga de una época histórica (que es plasmación de la más pura generalización, síntesis radical de la complejidad innumerable de un solo segundo de humanidad). O como tratar de contemplar los delicados mecanismos de un reloj y utilizar, para abrirlo, una pala. Puede que esa práctica no niegue la individualidad expresiva (el estilo, por tanto) en una lengua, pero equivale a no discernir que es el elemento definitivo de la manifestación expresiva más perfecta, donde con mayor claridad vislumbramos la tensión emocional de un ser humano y su sabia plasmación en palabras.

II. LA CRÍTICA ESTILÍSTICA

Tal vez el uso más común de la palabra *estilo* se refiera a la manera original (propia de una individualidad) de hacer algo o de poseer uno u otro atributo diferenciador. La palabra *estilo* se ha utilizado, asimismo, para clasificar, según predominara una u otra característica en la producción artística de una época o lugar, los diferentes modos de expresión artística en la historia del arte: *estilo plateresco*, *flamenco*, etc. Resulta por sí misma bastante clarificadora la primera acepción de la palabra *estilo* que encontramos en el diccionario de María Moliner: “Nombre dado a distintos objetos de forma de varilla o punzón con que escribían los antiguos en tablas enceradas”⁴. Tomado del latín *stilus*⁵, *estilo* es, por tanto, el mismo objeto o herramienta que permite la escritura y, por tanto, implica en sí misma la posibilidad de plasmación del “modo personal de escribir que caracteriza a un escritor” (segunda acepción del mismo diccionario, y muy apropiada a la *estilística*)⁶.

⁴ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2º vol., Madrid, Gredos, 1998, pág. 1225

⁵ Véase también la descripción etimológica de: Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1998, pág. 256

⁶ María Moliner, *loc. Cit.*

La lingüística también se ha servido de esta palabra, y para tratar de clasificar los diferentes modos de trasladar a la escritura la voz o los pensamientos de alguien (directo, indirecto libre, etc.)... No pudiendo detenerme ahora en los agravios y favores que la *retórica clásica*⁷ ha dispensado a la estilística *moderna*⁸, ni eludir la más amplia y célebre de

⁷ “La retórica clásica es la vieja retórica, el resultado de una tradición bimilenaria, en contraposición a las neoretóricas, que se han consolidado a partir de mediados de este siglo”. Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 63. Los dos primeros capítulos de ese libro (págs. 17-322) desarrollan *una historia y un legado de la retórica clásica*.

⁸ Esa *retórica clásica* inició, por un lado, el estudio y clasificación de las *partes del discurso*, de sus *diferentes registros y estilos*, de su proceso de elaboración, de sus figuras y tropos, y mostró una enorme preocupación por la elegancia y el arte de la persuasión en la oratoria (lo cual proporcionó valiosas herramientas al estudio de las *sutilezas de estilo*); apunta el mismo Mortara Garavelli que el “(...) acrecentamiento (del género epideíctico) indujo a atender principalmente a las formas, alimentando así el interés por cuestiones de poética y de estilística. De ello se siguió la literaturización de la retórica y el predominio sobre las demás de la tercera parte canónica, la *elocutio*.” (*Ibíd.*, págs. 64-65). Pero esa misma retórica (en tanto que desde sus inicios ofrece la división entre *fondo y forma*, o *materia y forma*, o entre lo *ideológico* y lo *lingüístico* —me entretendré más adelante en estas consideraciones—) pudo llegar a imprimir, por otro lado, un anquilosamiento de los estudios literarios, puesto que se consideró necesario centrar los esfuerzos en la tarea de cebar esas taxonomías, y utilizar la poesía, en las ocasiones más extremas, como una mina de la que ir extrayendo meros ejemplos de figuras y tropos. Apunta el mismo Mortara Garavelli que el “(...) acrecentamiento (*del género epideíctico*) indujo a atender principalmente a las formas, alimentando así el interés por cuestiones de poética y de estilística. De ello se siguió la literaturización de la retórica y el predominio sobre las demás de la tercera parte canónica, la *elocutio*.” (*Ibíd.*, págs. 64-65)

sus definiciones, *Le style c'est l'homme*, emprenderemos el repaso de lo que los autores que principalmente nos ocupan expresaron para tratar de definir esa palabra que, de algún modo, habían entre todos elegido para definir su propia disciplina. ¿En qué consiste, por tanto, ese estudio del *estilo*, al que llamamos *estilística*, según los *estilólogos*⁹?

Sí resulta obligatorio, antes de responder a ello, diferenciar —siquiera sea de manera muy sucinta— las dos grandes corrientes o escuelas de los estudios estilísticos del siglo XX (que ellos mismos confirmaron frecuentemente) para poder situar a esos autores. La primera es la que se ha venido a llamar escuela franco-suiza, o escuela de Zurich (cuyos más célebres adalides son Bally y Saussure), que desarrolla una estilística *descriptiva*, de la *expresión*, de la *lengua* (que sigue estrictamente los métodos positivistas de la lingüística para estudiar una especie de expresión colectiva, no individualizada —y, por tanto, no literaria—). La otra gran escuela es la llamada escuela austriaco-prusiana o escuela de Munich, más inclinada hacia una estilística *idealista*, del *habla*, del *individuo* (que subordina, por tanto, el análisis a lo estético y lo afectivo —aunque sin disociarlo, en ningún caso, del fenómeno lingüístico— y se ocupa, primordialmente, de la literatura) de Vossler, Spitzer, Hatzfeld.

Los maestros de la estilística española e hispanoamericana (como ejemplo de la enorme trabazón cultural quepa recordar que muchos

⁹ “Los textos que tratan de la metodología para adquirir un estilo son los de *Estilografía* (...). Con ese fin, la *Estilografía* analiza los recursos que necesita el autor para lograr su objetivo. (...) Por otro lado, la *Estilística* no estudia como hacerse de un estilo, sino que analiza el estudio ya hecho, para llegar a conocer la esencia de la obra literaria. (...) Al cultivador y especialista de la *Estilografía* llamaremos *estilógrafo*; y al de la *Estilística*, *estilólogo*.” Jose Luis Martín, *Crítica estilística*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 25-26

bonaerenses se referían a Amado Alonso —que vivió en Buenos Aires entre 1927 y 1946 y dirigió su Instituto de Filología— como “el nuestro” para diferenciarlo de Dámaso Alonso, aunque ambos hubieran nacido en España) entroncaron definitivamente con esta orientación¹⁰ (siendo igualmente deudores, claro está, de la tradición de Saussure —baste recordar la magnífica traducción de Amado Alonso, en 1945, del *Curso de Lingüística General*, al que añadió un magnífico prólogo¹¹), y se

¹⁰ “Entre estos dos campos, el de la estilística lingüística y el de la literaria, hay múltiples relaciones y aun una zona común. Fundamentalmente, no puede haber dos cosas más distintas. Cada vez que en este libro hemos nombrado o nombraremos la palabra “estilística”, nos hemos referido y nos referiremos (salvo advertencia en contrario), a la literaria, exclusivamente a la literaria”. Dámaso Alonso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*: Gracilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Madrid, Gredos, 1987, pág. 401

¹¹ Y en él comenta: “El *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure es el mejor cuerpo organizado de doctrinas lingüísticas que ha producido el positivismo; el más profundo y a la vez el más clarificador.” Pero añade: “Una de las características de la mentalidad de Saussure es que cada distinción y cada delimitación de hechos está ya como encarnada en sus exigencias metodológicas, de modo que sus doctrinas han nacido más de las necesidades técnicas de la investigación que de la contemplación filosófica del objeto. Las ventajas inmediatas que los lingüistas hallan en un libro de este carácter son obvias, sobre todo si se atañe a lo expuesto el rigor mental de los análisis y de las deducciones, como si Saussure, al fin buen positivista, quisiera competir con las ciencias físicas.” (Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General (traducción, prólogo y notas de Amado Alonso)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pág. 7-10), Le dedica, como suele decirse, una de cal y otra de arena. Se declara deudor y aún admirador del ginebrés, pero pretende ir más allá en algunos asuntos muy

dispusieron a conformar lo que podría considerarse, por la peculiaridad de sus méritos, una genuina escuela. Aunque reconozca Dámaso Alonso, en 1951, que:

Estamos, pues, en los comienzos (¡Cuán en los comienzos!) de caminos que pueden llevar hasta la creación de una Ciencia de la Literatura. Y hemos echado a andar sin esperanzas de meta, pues a la meta (...) sólo podrá aproximarse la investigación mediante el trabajo coordinado de muchos años y de verdaderos equipos de estudiosos¹².

Resulta en cierto modo paradójico que el mismo punto de partida que la estilística toma para sus propias andanzas críticas (esto es, aceptar algo tan evidente como que el lector es siempre un sujeto y que su análisis partirá siempre de su intuición subjetiva —mientras no se conforme, claro está, con el ejercicio de una mera descripción maquinal—) haya sido tomado por algunos detractores como su propio tendón de Aquiles, esgrimiendo la siempre triste e infeliz petición de objetividad (referida nada menos que a la asimilación de una obra de arte), como si existiera realmente un posible análisis del material lingüístico de un poema desligado de su efectividad sentimental, expresiva, estética, etc.

Afirma Carlos Bousoño que no hemos realizado labor crítica si no

Hemos realizado un análisis de nuestra intuición de lectores, un análisis de la impresión recibida al pasar nuestra psique por una determinada zona del

importantes (ampliaremos más específicamente, durante el siguiente capítulo de este trabajo, esas discrepancias —como la definición del signo o su arbitrariedad— (Véase este *Primer principio: lo arbitrario del signo* en: *Ibíd.*, págs. 130-133)

¹² Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 11-12

poema. (...) Creo que es el poema concreto (éste, aquel) el que, en principio, debe enseñarnoslo todo acerca de la poesía¹³.

De otro modo lo expresa Amado Alonso:

La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte, una cosa le es esencial: que esos contenidos formen una construcción de tipo específico, que en sentido lato llamamos artística, que en literatura llamamos poética, y cuya condición de tal se revela en el placer estético que nos produce¹⁴.

Admite A. Alonso que

Otros aspectos de la obra podrán tener tremenda importancia: el ideológico, el social, el histórico, el folklórico, el lingüístico, el religioso, el político, etc.

Pero añade:

Lo único que la crítica tradicional deja a un lado son los valores específicamente poéticos.” Y que “(...) en los mejores casos, nuestros grandes filólogos nos dan rápidas, aisladas vislumbres del verdadero contenido poético de la obra, sin someter este aspecto (*precisamente*) a estudio sistemático (...)”¹⁵.

La estilística, dice,

¹³ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética (vol. I)*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 9-10

¹⁴ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 89

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 87-88

(...) estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: cómo está construida, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos; y qué delicia estética provoca; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. (...) El estudioso del estilo (...) ahonda en el placer estético que mana de la contemplación de la estructura poética. Después, sólo después, cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural dentro de la creación poética: ¿Qué expresa o sugiere aquí este diminutivo? ¿Cómo está constituido el ritmo, que revela del acto de laceración poética y qué efectos estéticos produce? (...) La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y sistema expresivo significa desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos¹⁶.

Cinco años antes, en 1950, Dámaso Alonso anota que

Cada ciencia investiga distintos órdenes de fenómenos de la realidad. En lo literario no hay más realidad fenoménica que el “estilo”, o sea, el signo en su unicidad. (...) La gran maravilla (y se diría que el espanto) en la verdadera “obra literaria” es su inalienable unicidad¹⁷.

El mismo Dámaso Alonso describe tres tipos de conocimiento ante una obra literaria. El primero es el del *lector* (“un artista que carece de expresión¹⁸”, pero que es capaz de vivir una intuición totalizadora de la obra de arte), el segundo es el del *crítico* (que dispone también de una actividad expresiva donde volcar su conocimientos de la obra —

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 89-90

¹⁷ Dámaso Alonso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos: Gracilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1987, pág. 483

¹⁸ *Ibíd.*, Pág. 201

producto de su análisis—), y el tercero es, precisamente, el conocimiento estilístico de la obra, que pretende (sabiendo de antemano que fracasará) ahondar en su mismo misterio, en su misma unicidad, cercarlo, “extraer de la confusión de su atmósfera muchos hechos que pueden ser estudiados”¹⁹. En el capítulo dedicado al *lector* ahondaremos en esas cuestiones.

Definida, en cierto modo (y de un modo puramente teórico y no metodológico) la tarea estilística, preguntémosnos ahora sobre el mismo material poético, primero, y, posteriormente, sobre la misma actividad de *creación poética* y sobre qué entendemos precisamente por *poesía* o por *poema* (caso que una palabra sea más amplia que la otra)...

¹⁹ *Ibíd.*, Pág. 400

III. LENGUA Y SIGNO

LENGUA. DEFINICIÓN DE LA QUE PARTIMOS

Ruego se me permita empezar a emborronar unas páginas sobre *la poesía* o *lo poético* (o sobre aquellas leyes o características que comparten las obras poéticas en una u otra medida) con unas explicaciones sobre los constituyentes tal vez más básicos y más visibles de todo poema (y aún de toda comunicación idiomática), la *lengua* y el *signo*.

Sabemos (aunque comprendemos sólo vagamente el porqué) que el uso de las palabras *lengua* y *signo* no acarrea las mismas antipatías e inseguridades que el uso, digamos, de *belleza* o *intuición*. No nos cuesta ningún trabajo admitir que en un poema tienen, efectivamente, una presencia innegable, aunque no explicarán nada sobre *lo poético* si son tomadas en su imagen inicial más simple y *estructurada*.

Saussure define la lengua del siguiente modo:

Pero ¿qué es la lengua. (...) Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos²⁰.

Coincidiendo con esta definición de Saussure, escribe Carlos Bousoño:

Para mí la lengua es, como para Saussure, el sistema de los signos y de las relaciones entre los signos en cuanto que todos los habitantes les atribuyen unos mismos valores. (...) Es, pues, “lengua” en nuestra nomenclatura todo lo que en el lenguaje significa insistencia en lo recibido, herencia sin transformar, caudal sin merma ni aumento: patrimonio común de un grupo humano²¹.

Pero es una definición que resulta insuficiente para referirse al material poético, porque su primera característica es ser el reflejo de una individualidad (sondeable mediante el estudio del estilo). La lengua así entendida es incapaz de producirnos la ilusión de que se comunica lo individual. Añade Bousoño:

Mas para Saussure la lengua era siempre un *depósito*, nunca un *acto*, mientras que en mi trabajo he necesitado suponer como lengua tanto el acto como el depósito. Tal es la importante diferencia que separa nuestra terminología de la utilizada por el maestro de Ginebra²².

En poesía, por tanto, debemos rehuir la idea de que la lengua como norma o estereotipo, o como un gran mecanismo genérico y colectivo, y ahondar, en

²⁰ Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General (traducción, prólogo y notas de Amado Alonso)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pág. 51

²¹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética (vol. I)*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 97-98

²² *Ibíd.*, pág. 97

cambio, en su capacidad para presentar individualmente una significación compleja, para expresar lo sintético o lo individual. La lengua, entendida a la manera de Saussure, convierte en genérico lo que es individual, y analiza lo que siempre es una perfecta muestra sintética. Para decirlo del modo más simple: todos compartimos un código idiomático, pero un poema es fruto sólo de uno y es, por tanto, una expresión individual y propia. Resulta, por tanto, curiosa la noción contraria, vastamente difundida, de que el *lenguaje propio* es el limpio de ornamento, tropos y figuras. El lenguaje propio no puede ser otro que el capaz de darnos la impresión de expresar una verdad psíquica tal cual es. No expresan lo mismo las palabras “Te quiero.”, ni, si cabe, “Te querré más allá de la muerte.”, que estas otras:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Absurdo sería decir que la primera oración, tan escueta y llana, no puede expresar. Pero tal vez deberíamos recurrir a imaginar un determinado contexto (textual o no) para otorgarle un valor ciertamente individual. Sin ese ejercicio, esas palabras poseerán cierto valor sugestivo (no podemos negar nuestra propia subjetividad al leerlas —*podríamos decir que cada lector es, en sí mismo, su propio contexto*—), pero nuestra percepción tiende a patinar sobre ellas, a otorgarles, aisladas, un valor de producto velado, consabido, tópico.

No cabe duda de la magnífica capacidad que alberga el segundo grupo de palabras, formulación *también* de la *lengua*, para expresar adecuadamente la complejidad de un contenido psíquico individual, en un ser humano (y no en cualquiera); para lograr darnos la impresión (sólo puede darnos la impresión, dada la inefabilidad de lo estrictamente particular) de que supo valerse del material lingüístico para trasladarnos su propia contemplación de un sentimiento; para asombrarnos, después, con el virtuosismo artístico alcanzado, con el sabio conocimiento de esos materiales lingüísticos, su capacidad sensitiva, axiológica, afectiva, etc., su disposición, el ajuste de sus resistencias y engranajes...; para lograr que cada uno de esos materiales (en el siguiente apartado indagaremos en las posibles unidades de significación) colaboraren en esa demoledora fuerza expresiva, en esa descarga poética (su principal valor).

Sería como considerar que merece el mismo tipo de estudio una pared pintada de blanco (sin negar, repetimos, que ésta pueda *significar* y *expresar* en un contexto) que un lienzo de Velázquez (que se pone a significar por sí mismo y a impactar estéticamente). O sea, como haber caído en ese ya

apolillado relativismo (que no subjetivismo) de otorgar cualquier valor a cualquier cosa²³.

²³ Pero, ¿en qué creo que consiste esa apolilladura? Se trata, en realidad, de una vieja pregunta sin respuesta: ¿Se puede de algún modo objetivar la calidad de una *obra de arte*? ¿O todo se reduce a la simple condición de que *nos guste* y a aceptar la teoría de que “*tants caps, tants barrets*”? ¿Qué pasaría si en lugar de comparar dos cosas tan distintas, como un cuadro de Velázquez y una pared blanca (la cual no consideramos o no ha sido concebida, *a priori*, como una *obra de arte*), comparáramos, efectivamente, dos obras ya consideradas *de arte*? Recordemos un instante la cúpula de la sala XX de la sede de las Naciones Unidas en Ginebra (busco un ejemplo conocido por todos)? ¿Valdría entonces ese relativismo? Tampoco, en realidad. Ocurriría más o menos lo mismo que si situáramos ese muro blanco en un museo, o una rueda de carro en un jardín, o un timón en la pared de un comedor, etc.: sería el contexto el que debería significar por ella. No estoy lanzando una proclama a favor del arte figurativo o de una especie de ideal clasicista. Me interesa indagar tanto en ese ideal clásico como en los mecanismos superrealistas, pero la obra de arte debe poseer una cierta distinción (entendida como diferenciación), una manera, un estilo. Debe apartarse de la lengua común (o de la visión común de los objetos, como en el caso de la cúpula —es innegable que intercepta nuestra percepción tópica—), sí, pero no de cualquier modo, sino mediante el efectivo dominio de ciertos mecanismos expresivos, que en una obra o en otra (o en una actitud constructiva o en otra) aparecerán en mayor o menor medida, pero que deben aparecer. No pediremos a estos versos:

(...) a veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

que respondan a un modo clásico de expresión (explicaremos en otro capítulo qué entendemos por eso de *ideal clásico*), pero sí que actúen como catalizador de un contagio sugestivo, y que con él susciten una intensa emoción. La nombrada cúpula solamente puede lograr, en el mejor de los casos, impactar (por una mera cuestión de tamaño —un escasísimo argumento artístico—). Y si bien es innegable que

SIGNO. DEFINICIÓN DE LA QUE PARTIMOS

Afirma Saussure que:

utiliza materiales propios de una de las bellas artes (pinturas, un soporte, etc.), hace un escasísimo uso de sus posibilidades. Podemos aceptar que la obra traspira una cierta voluntad artística (no debo dudar, por tanto, de que se trata efectivamente de una *obra de arte*), pero el resultado final es burdo, pobre, impacta o decora, y nada más. Hay en esas estalactitas de pintura algo de mecánico, de azaroso, de maquinal, la decepcionante certeza de que podría haberlo hecho cualquiera, y no *uno*. Se da en esa obra una paradoja teórica: el autor consigue apartarse del lenguaje común (en su caso, la decoración circundante) cayendo en otro lenguaje común (es decir, que no consigue transpirar individualidad alguna). Las reflexiones sobre esa obra pueden llegar muy lejos y parecer muy serias, si se quiere (y el mismo autor *traer* a Miguel Ángel en una entrevista sobre su trabajo), pero la obra misma no consigue despegar por sí misma de su completa carencia expresiva. La *otra* capilla (yo jamás me hubiera excedido en tal comparación) no necesita ser explicada ni fue creada para los estudiosos del arte del siglo XVI, sino que significa por sí misma y de un modo complejo e individual que nos permite entrever la sensibilidad de un ser humano en su singularidad mayor. Es tan alta su significación que podemos admirar la obra y captar su hondura sin conocer, precisamente, su envoltorio teórico (ni su propósito, ni la tradición de sus motivos, ni su contextura histórica, biográfica, etc.). Tomaremos para este trabajo ejemplos de variados poetas de cualquier época y *estilo*, pero que signifiquen por sí mismos, y no jueguen al *todo vale*. Un poema compuesto por letras y más letras inconexas sólo nos serviría para hablar de cuestiones extrapoemáticas, contextuales, o nos serviría como ejemplo para la ley de asentimiento de C. Bousoño, pero para nada más.

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica²⁴.

Aclara también que esa imagen acústica no es el sonido puramente material, sino su huella psíquica, la representación que de él (el signo) nos da el testimonio de nuestros sentidos. Eso se demuestra claramente en la posibilidad de recitar mentalmente (si es que se puede recitar de otro modo) un poema.

También afirma que:

El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por *signo* el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: *el signo lingüístico es arbitrario*²⁵.

Dámaso Alonso dedica el primer capítulo de su *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos* al estudio de esas afirmaciones²⁶. Dando inicialmente por buena (será muy útil a su estudio) la básica distinción entre los dos célebres constituyentes del *signo*, *significante* y *significado*, señala sus propias divergencias con los postulados de Saussure.

En primer lugar, *significante* es lo mismo el sonido físico que su imagen acústica, puesto que en la posición de sujetos hablantes no podemos

²⁴ Ferdinand de Saussure, *Op. Cit.*, pág. 128

²⁵ *Ibid.*, pág. 130

²⁶ “No se trata de discutir el genio de Saussure, ni la utilidad, la fertilidad de sus innovaciones. Sería estúpido. Él demostró que la portentosa investigación del siglo XIX se movía, en realidad, sólo por los aledaños de la verdadera ciencia del lenguaje.” Dámaso Alonso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987, pág. 19

distinguir una cosa de la otra cuando escuchamos o pronunciamos una palabra.

La segunda divergencia es más importante. Apunta D. Alonso:

Para el maestro de Ginebra, “significado” era “concepto”. Los “significantes” eran, pues, simples portadores o transmisores de “conceptos”. Es una idea tan aséptica como pobre, plana, de la profunda, tridimensional realidad idiomática. (...) Ese solo significante moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente. (...) Significado es esa carga compleja²⁷.

Un *significado*, por tanto, no equivale meramente a un *concepto*, sino a un complejo funcional que incluye la carga psíquica (cualquiera) del oyente, sus querencias, las profundas sinestesias que su psique producirá espontáneamente. No pueden considerarse, por tanto, las palabras como cuerpos inertes, aislados, puesto que siempre forman parte (como un simple nudo) de una enorme red. Es como decir, más simplemente, que las palabras tienen un valor siempre sugestivo (y siempre subjetivo), o como decir que:

“no hay, no pasa por la mente del hombre ni un solo concepto que no sea afectivo”²⁸

D. Alonso procede del mismo modo al analizar el *significante* y se da buena cuenta de la conveniencia de considerar todo significante como miembro de una *serie*. Si convengo que una palabra no puede ser estudiada solamente como un grupo de fonemas o de sucesiones silábicas, es decir, separándola de la complejidad psíquica del hombre, desgajándola, por así decirlo, de su

²⁷ *Ibíd.*, págs. 21-23

²⁸ Dámaso Alonso, *Op. Cit.*, pág, 27

razón de ser, convendré también que todo *significante forme parte*, o *esté en relación* o *contenga* otros *significantes*.

En poesía la cosa cobra un nuevo brío. Leamos la siguiente silva:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Cada uno de los *significantes* (todavía lo mantenemos como un sinónimo relativo de *palabra*) de este poema queda inmediatamente impregnado por todos los demás. La palabra *cipresal* tiñe inevitablemente todo el poema (no sólo los *significantes* que la suceden) de un aire fúnebre. Sólo dos situaciones podrían impedirlo: o que el lector desconozca el vínculo tradicional entre los cipresales y los cementerios, o que se empeñe en considerar la palabra *cipresal* siempre e invariablemente (es decir, la lea quien la lea y acompañada de los *significantes* que sean) como un concepto unívoco (hiperónimo de *ciprés*, “*a secas*”). Serán, en cualquier caso, dos lecturas equivocadas (una por desconocimiento y la otra por *rigidez conceptual* —no debería dedicarse a la lectura de poesía quien pretenda negar su propia condición de sujeto—).

Algo parecido podría decirse de la palabra *marmórea*. Si la fuente hubiera sido, efectivamente, de mármol, pero en otra *comunidad significativa* (o, en este caso, un poema) que no contara entre sus miembros con *cipresal*, ni con *negro*, *crepúsculo*, *sombra*, etc., sino con, pongamos por caso, *rosaleda*, y *blanco*, *amanecer*, *luz*, etc., tal vez hubiera traído consigo una sensación de

frescura (y no de frialdad). Por otro lado, Antonio Machado no dice exactamente que la taza sea *de mármol*, sino *marmórea*. Y de ahí llegamos a la conclusión de que ese sufijo *debe significar* (en tanto que modifica el significado de la palabra *mármol*). Lo interesante no es poder constatar que entre mármol y marmórea hay un salto de categoría gramatical, sino que ese morfema *significa*, y contribuye efectivamente a esa impregnación fúnebre lanzada por *cipresal*. Consigue, por así decirlo, que el mármol adquiera nuevas connotaciones significativas (más allá de su dureza, frialdad, lisura...), puesto que la fuente podría llegar incluso a no ser de mármol, sino de otro material, acaso pétreo (puesto que se trata de una fuente), con el que comparta una cierta apariencia y unas ciertas características (lo permite la adjetivación). Pero no importa decir que la fuente es *de mármol*, ni *como de mármol*, ni que es lisa, dura, fría, etc, sino que es *marmórea*, y que *marmórea* contiene una carga de significación propia (acaso un rostro palidecido repentinamente pueda parecer marmóreo; o un rostro asustado; o sin vida...; de mármol están hechas muchas lápidas...) El rostro de cristo en la *pietà* no es sólo de mármol, también es marmóreo. No hay casualidad en esta elección. Machado utiliza el significante *marmórea* porque contiene un sufijo que colabora a incrementar, con su propia *significación*, la fuerza expresiva del poema —y su funebridad—.

No podemos, por tanto, equiparar, en poesía, *significante* y *palabra*. En un poema un sufijo puede ser un significante, un acento rítmico, un encabalgamiento, un contenido conceptual, etc. La misma entonación con que se pronuncia una palabra transforma irremisiblemente su significado (será, por tanto, *significante*).

También, en el sentido de lo mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos “significantes”, cada uno con su especial significado²⁹.

Tampoco podríamos separar de un modo estanco (y con vinculación puramente arbitraria), en un *signo*, las nociones de *significado* y *significante*. D. Alonso³⁰ prefiere hablar de *motivación* que de *arbitrariedad*, aunque aclara que ambos términos no son contradictorios (*arbitrariedad* no es lo mismo que *inmotivación*). Un *significante* puede morir en una lengua y *ser sustituido* por otro, o podemos comprobar como para referirse a una misma *realidad* diferentes lenguas emplean significantes fonéticamente distintos. Y ambas cosas nos llevarían fácilmente a pensar que el vínculo que lo unía a *la cosa significada* era arbitrario. Pero existe un sentimiento de motivación en el hablante, en el poeta.

Necesita aclarar D. Alonso que:

“ese sentimiento será una “ilusión” (así han objetado insignes lingüistas); pero las ilusiones son también hechos”³¹.

En las onomatopeyas se vislumbra con claridad (creo que también se observa muy bien en las palabras derivadas, claras herederas de otros significantes), pero esa motivación existe en cualquier *significante*, como hemos comprobado en el sufijo de *marmórea*. Gabriel Ferrater (hablando del mismo Saussure) afirma que:

²⁹ *Ibíd.*, pág. 31

³⁰ Citando las aportaciones de Benveniste.

³¹ Dámaso Alonso, *Op. Cit.*, pág, 28

(...) no hay manera de definir un signo en sí mismo, aislado, porque ningún signo posee un objeto de referencia exterior a la lengua. (...) La lengua no es nomenclatura, es el signo mismo lo que delimita y recorta los sectores del mundo³².

En poesía, mediante matizaciones del significante (como la que va de *mármol* a *marmórea* o de una cadencia acentual a otra) los poetas consiguen nuevos elementos imaginativos y afectivos³³.

Afirma D. Alonso, por ese motivo, que:

Si las escuelas lingüísticas partieran de la poesía para sus investigaciones, ganarían una idea más rica y más exacta de lo que es el lenguaje³⁴.

En el siguiente capítulo trataremos de entender la teoría de los *desplazamientos* o *sustituciones*, para lo cual nos han de servir estos apuntes sobre el *signo*.

³² Gabriel Ferrater, *La lingüística general: de Humboldt a Saussure*, (en *Sobre el llenguatge*), Barcelona, Quaderns Crema, 1990, pág. 163

³³ En muchas ocasiones no aparecen o no son identificables en palabras aisladas, sino en una sucesión de sintagmas.

³⁴ Dámaso Alonso, *Op. Cit. (Apéndices I: Motivación y arbitrariedad del signo, y II: Qué es para nosotros el significado)*, págs, 597-603

IV. LO POÉTICO, LA POESÍA, LOS POEMAS

EL LENGUAJE POÉTICO. LA INDIVIDUALIDAD DE LOS CONTENIDOS Y SU FINGIDA COMUNICACIÓN.

Habiendo hecho somera referencia, en los anteriores capítulos, al tipo de tarea que los maestros de la estilística dicen haberse propuesto, en primer lugar, y, en segundo lugar, a bosquejar no menos someramente nociones como *lengua* y *signo* (primeros constituyentes, por tanto, de los poemas, y partida de cualquier estudio), quizás sea éste el momento de indagar más específicamente en esa construcción especial que con la lengua y los signos puede erigirse (y creemos que mediante la estilística en alguna medida estudiarse) y que solemos denominar *poemas*.

Tal vez el lenguaje de la expresividad cotidiana coincida cualitativamente con el lenguaje empleado en los poemas. Acaso pueda justificar esa afirmación mediante un par de ejemplos. Está claro, por un lado, que el llamado *lenguaje común* (o *lengua no literaria*, o, simplemente, *lengua*) no deja de utilizar *expresiones metafóricas* o *metonímicas* (diríamos que toda expresión idiomática lo es). Todos conocemos, por otro lado, expresiones poéticas que quieren simular esa lengua propia del uso cotidiano,

(mostrándola, en verdad, como otro recurso expresivo —en tanto que se trata de un uso poco cotidiano, valga la paradoja, en los poemas—), o lo que en las críticas se denomina *lenguaje directo, coloquial*.

Queda claro que ese lenguaje *denominado común* y ese lenguaje *denominado poético* comparten material constructivo y se erigen o estructuran sobre un mismo solar. A partir de este punto, se impone, con urgencia, una sola pregunta: ¿en qué se diferencian, por tanto, esos dos modos de expresión? Tal vez todo lo escrito hasta ahora me permita siquiera formularla.

Pese a su posible análisis fragmentario, el lenguaje poético logra producirnos la impresión de que se produce la contemplación de todos los ingredientes de un contenido emocional.

O sea, de un contenido psíquico como algo individual, como un todo particular, síntesis intuitiva, de lo conceptual-sensorial (o axiológico)-afectivo³⁵.

Puede que ahí resida ese posible análisis (entre lo recibido sensorialmente —o nuestra capacidad estimativa—, la adscripción a un género —lo conceptual—, o la actitud ante ese material —lo afectivo—), pero:

Todos esos elementos (sensoriales, conceptuales, afectivos, volitivos, etc.) están en la representación interior del hablante, pero en forma de unidad, que si, por medios puramente verbales, logra darnos la *impresión* de ser comunicada tal cual es, se nos manifestará poesía³⁶.

³⁵ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética (Vol. I)*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 21

³⁶ *Ibíd.*, pág. 22

C. Bousoño resalta la palabra *impresión* porque no podemos hablar de *comunicación de un contenido anímico real*. El poema debe darnos la *ilusión* de que se comunica (acaso hablar de mera *comunicación* efectiva resultara un tanto estrecho, como admitir una realidad exterior sobre de la cual el poema es sólo metáfora³⁷); pero:

(..) no se trata en realidad de individualizar, sino parecer que se individualiza, de proporcionarnos esa impresión (...). (...) *la posible realidad objetiva* que lo ha motivado debe dejarnos (...) indiferentes por completo (...) puesto que lo que importa es el hecho psicológico, el espejismo³⁸.

Podríamos decir que la poesía no ofrece, en esencia, nada que los humanos no hayan vivido, no puedan vivir, o no crean posible como vivencia *verdadera*. Pero esa generalidad debe ofrecerse de un modo particular, o, mejor dicho, *debe darnos esa impresión*. Puede decirse de muchas maneras, pero la masa amorfa de *lo tópico* debe cristalizar en un modo concreto, plasmarse en una serie de significantes que abandonan (o, mejor, se abandonan a) una (siempre encorsetada) noción de realidad exterior al poema, puesto que ésta no existe: el poema significa por sí mismo (puesto que es *significante*). Si algo se comunica, no es en modo alguno una realidad estable. Dado que lo estrictamente individual es también estrictamente infable, el poema consistirá, más que en esa individualidad, en su *contemplación*. Y no disponemos de nada más que de su serie concreta de significantes.

Nótese que dejo de lado, por el momento, la noción de *delicia* o *placer* estético, puesto que, aún siendo una noción básica en el estudio estilístico, *placer estético* puede producir también un material *no poético*. La visión,

³⁷ Véase la nota 14 del capítulo anterior

³⁸ *Ibíd.*, pág. 96

digamos, de un paisaje cualquiera (supongamos que *sin modificar* por la *mano del hombre*), puede provocar un goce, pero el único autor de ese goce es *el hombre que contempla* (si siente esa *emoción* será, también, un *artista* —aunque no de la expresión, sino de la impresión—), y no existe *otro* (*el poeta*) que le marque unas líneas de percepción, un ritmo, etc. No ocurre lo mismo, por tanto, al contemplar un bosque virgen que al contemplar un jardín (donde otro humano marcó un esquema de percepción).

Pero ¿existe alguna ley que se acerque a esos significantes para explicar qué tienen, acaso, de poéticos? ¿Puede explicarse de algún modo cómo se produce esa ilusión comunicativa de una individualidad en la poesía?

LAS SUSTITUCIONES

Expliquémoslo, en primer lugar, de un modo muy concreto. Dije anteriormente que la percepción tiende a patinar sobre las superficies (o expresiones) tópicas y que se detienen, acaso, en lo particularmente expresivo. Si alguien sitúa una rueda de carro en un jardín estará apartando ese objeto de su tópica practicidad (es decir, facilitar el desplazamiento de un carro), y por tanto, modificando su significación. Pero puede ocurrir que con el paso del tiempo esa rueda pierda su fuerza expresiva y se convierta en tejido de la superficie tópica. Puede que la vista de un hombre se haya acostumbrado a su visión (en el jardín) y, por tanto, *no la vea*; o que en cada jardín haya aparecido una rueda de carro plantada en el césped.

Lo mismo ocurre con los *significantes*. Seguramente llamó mucho la atención la primera vez que alguien utilizó la expresión *colores chillones*.

Tal vez alguien, extrañado, se preguntara cómo podían los colores *chillar*. O tal vez alguien preguntara, precisamente, cómo *la atención se puede llamar*. Pero es bien cierto que hoy día a nadie *se la llama*, puesto que esas expresiones (sinestésicas, metonímicas) han sido usadas hasta ser incrementadas a la ingente masa de lo tópico. Ocurre lo mismo con una metáfora, imagen o símbolo poético que inmediatamente percibamos como *desgastado* (perlas *por* dientes, fresas *por* labios), a no ser que el poeta las utilice de un modo paródico o que su uso se haya abandonado y pueda, por tanto, rescatarlo con renovada fuerza expresiva.

Escribe Víktor Shlovski, en 1925, que:

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que experimentaron al tomar por primera vez el lápiz con la mano o a hablar por primera vez una lengua extranjera, y pueden compararla con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización³⁹.

¿Qué puede hacer un poeta, por tanto, para utilizar expresiones que aparten a otro ser humano de su *tendencia automatizante*? El resultado de esa pregunta ha de consistir forzosamente en otra característica de *lo poético*.

En las *Palabras iniciales* a su completa (y voluminosa) *Teoría de la expresión poética*, C. Bousoño, da cuenta de su sorpresa:

³⁹ Víktor Shlovski, *El arte como artificio* (En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos —Tzvetan Todorov, Comp.—*), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, págs. 80-83

(...) el método en cuestión me ha llevado a otro resultado que considero de mayor importancia: al indagar analíticamente las más eficaces del poema di con un hecho que me sorprendió sobremanera: la emoción lírica venía siempre proporcionada por una sustitución realizada sobre la lengua. Explicarme tal fenómeno en toda su profundidad fue la tarea a la que me lancé desde entonces⁴⁰.

Para convertir la *lengua* en un instrumento *poético*, *el poeta* deberá, por tanto, transformarla, provocar en ella unos cambios, operar unas sustituciones especiales (antes hemos explicado que la *sustituciones* existen en toda concepción de *lengua*, también en la *no poemática*, que las va *creando* —por necesidades expresivas *individualizantes*— y *gastando* sucesivamente). Sin esas sustituciones no hay poesía.

Voy a procurar finalizar mi aproximación a esta formulación de C. Bousoño (a la que llama *La primera ley de la poesía: ley intrínseca —o ley de la sustitución o “individualización” del significado*⁴¹—) realizando un sucinto análisis de tres de esas sustituciones (o de su funcionamiento). Tomo, como ejemplo, los grupos de palabras “*blanca mejilla*”, “*nieve fría*” y “*azul crujiente*”, utilizados por F. G. Lorca⁴².

Anota C. Bousoño que en toda descarga poética debe

(...) intervenir siempre un *sustituyente* (o elemento poético reemplazador), un *sustituido* (o elemento de “lengua” reemplazado), un *modificante* o reactivo que provoque la *sustitución*, y un *modificado* o término sobre el que actúa el modificante.

⁴⁰ Carlos Bousoño, *Op. Cit*, pág. 11

⁴¹ *Ibíd.*, págs. 14-592

⁴² Pertenecientes todos al poema *Norma y paraíso de los negros*.

Si consideramos atentamente las palabras *blanca mejilla*, tal vez podamos pensar que el autor no ha querido decirnos que esa mejilla sea efectivamente de *color blanco*, sino que esa mejilla era muy blanca, o todo lo blanca que una (*o esa*) mejilla puede llegar a ser. Una mejilla podrá palidecer en extremo, pero nunca llegar a ser *blanca*. El poeta utiliza, digamos, *este conocimiento sobre las mejillas*, como base sobre la que otorgar mayor expresividad a sus palabras, como un anzuelo que nos invita a abandonar la literalidad en sus palabras, como un *modificante* de la palabra *blanca*, que, sin ese contexto (*mejilla*) y como palabra aislada, sería, entonces, un *modificado*. Cuando esta palabra *blanca* se ve modificada por un contexto entra, digamos, a su servicio, y se convierte en un nudo más de la serie de significantes (en este caso, los pertenecientes a un verso, un poema, a un libro, a toda la producción literaria de un autor, etc.), y suma su expresividad por la misma característica que le da su nuevo nombre: ser *sustituyente*. El *sustituido*, como signo genérico de la lengua, podría ser una frase del tipo “mejilla muy blanca”.

El desplazamiento, en este caso, de cierto atributo sensible (el color blanco) se mantiene, sin embargo, en un cierto ámbito del modificante, puesto que las mejillas podrán no ser blancas (*stricto sensu*), pero sí mostrar una gran palidez; podrán no ser blancas, pero sí *blanquecinas*.

Pero ¿ocurre lo mismo en los otros dos ejemplos, *nieve fría* y *azul crujiente*? En esencia, sí, puesto que aparecen las cuatro instancias citadas y se cumple igualmente su ecuación. Pero puedo comprobar ciertas diferencias que no quiero dejar pasar, porque pueden mostrar cuáles son los extremos de esa misma formulación teórica de C. Bousoño.

En el grupo *blanca mejilla*, el adjetivo funciona como *sustituyente* (y nos da una impresión, por ello, de *sorpresa*), y se da en él una dislocación, puesto que un *solo* atributo (de los que conviven en la *complejidad* de una mejilla y de su *contemplación*), *la blancura*, se toma como el *todo*. Pero ese atributo seleccionado por el poeta como efectivo *sustituyente* ha sido tomado de ese mismo contexto (sea el que sea, pero que actúa como *modificante*).

En *nieve fría* y *azul crujiente* ocurre lo mismo, pero el poeta ha elegido un *sustituyente menos dislocado*, en el primer caso, y *completamente dislocado*, en el segundo.

El impresionismo, en mi criterio, rompe, en efecto, el último vínculo que nos ataba aún a la Edad Media, en cuanto a la manera inmovilista que esta última época tiene de considerar los atributos y cualidades de las cosas. (...) a partir del Renacimiento se inicia el deshielo de esas atribuciones fijas⁴³

F. G. Lorca utiliza, en *nieve fría*, ese tipo de atribución *clásica* (no debe escapárseme que, —tomada en el contexto o *modificante* “poema de Lorca”, o “este poema de Lorca”, o, simplemente, “este poema en el que puede aparecer algo como *azul crujiente*”—, esa misma atribución pueda cobrar, *precisamente* por *clásica* —y, por tanto, consabida— una especial significación), puesto que la nieve *siempre* está, *efectivamente*, fría, o no *debería, al menos, sorprendernos*, mientras que no todas las mejillas *son* blancas o pasan por ese trance de color.

En *azul crujiente* se da, cumpliéndose el mismo fenómeno, el caso contrario. *Crujiente* es un atributo más claramente alejado, digamos, del convencionalismo relativo de *blanca mejilla*, y del absoluto

⁴³ Carlos Bousoño, *Op. Cit*, pág. 146

convencionalismo de *nieve fría* (que se sitúa en el otro extremo). Ese desplazamiento impresionista parte de una profunda aceptación de la condición subjetiva, y lanza una *verdad* sin preocuparse por su aspecto de *realidad*. El desplazamiento es más lejano, más audaz, pero tiene la misma consistencia que en los casos anteriores porque es igualmente *verdadero*. Podríamos decir, por tanto, que *azul crujiente* es una *verdadera irrealidad*, como lo es *nieve fría*, pero sin su pretensión *realista*, puesto que no hay posibles definiciones de las cosas en cuanto a su *realidad*, sino en cuanto a su inscripción subjetiva en una determinada serie de significantes. Si los significantes *azul crujiente* existen, es que son *verdaderos*, y del mismo modo que en los otros casos se da una síntesis *individualizadora*.

Ya señalaba (precisamente en su capítulo dedicado a *elegancia retórica*) Aristóteles que:

Las metáforas (...) hay que obtenerlas de cosas apropiadas, pero no evidentes, igual que en filosofía es propio del sagaz establecer la semejanza. Es como lo que dice Arquitas sobre que es lo mismo un árbitro y un altar, puesto que en ambos se refugia quien ha sufrido injusticia⁴⁴.

El poeta atiende a la impresión subjetiva que ese objeto le ofrece, y por esa razón podríamos afirmar que se trata, de algún modo, de una *imitación* más *fiel* de su contemplación subjetiva. Utilizada con maestría y justeza (es decir, dejando las brechas necesarias a esa otra expresión *tópica*, tan necesaria en el aliño final—recordemos, por un lado, que todo *hipérbaton* lo es de *otra forma* implícita, también *verdadera*, y, por otro, que los tres ejemplos han sido tomados de un solo poema—), esta técnica del desplazamiento

⁴⁴ Aristóteles, *Retórica* (Trad. de Quintín Racionero), Madrid, Gredos, 1999, pág. 534

impresionista ha ofrecido enormes posibilidades expresivas a los poetas, como apuntaba C. Bousoño, a partir del Renacimiento, y, sobre todo, a lo largo del siglo XX (y lo que hoy ya restamos del XXI).

LA HISTORICIDAD DE LA POESÍA

Quiero aprovechar esta certeza de que *en una época u otra predomina uno u otro tipo de uso poético* (como hemos comprobado con las sustituciones impresionistas) para preguntarme sobre la posible *historicidad de la poesía*.

Tal vez deba aclarar, en primer lugar, que *esa certeza* no supone el menor menoscabo a otra: la radical individualidad de los poemas. *Certeza* previa, puesto que esa particularidad de la expresión es *constituyente*, y el *poema* no es más (ni menos) que esa *serie de significantes* (con una especial riqueza expresiva, *poética*).

Creo que todo lo que pueda envolver esa pieza poética podrá ser estudiado de dos únicos modos:

El primero es un método puramente *histórico, biográfico, sociológico, etc.*, en el que el crítico se desentiende, sin más, del poema, y llega a utilizar expresiones del tipo: *el poeta refleja la angustia de su época* o *estos versos expresan el rechazo a su padre, un hombre rudo y autoritario*, etc. Inútil sería intentar negar que existen grandes impulsos históricos; que se observan ciertas oleadas estilísticas en diferentes grupos de poetas (sincrónica o diacrónicamente); o que en cierto modo pueda existir una suerte de dialéctica estilística (en tanto se pueda percibir un estilo como una oposición —parcial— al anterior), etc. Pero si hoy tengo tan presente el

nombre de Víctor Català (por poner un ejemplo) no es, precisamente, porque fuera mujer, o porque fuera mujer en una sociedad o una época, etc. (eso es lo que comparte con todas las demás: mujeres hay muchas, y en toda época), sino porque la lectura de sus libros causó en mí una cierta conmoción (y eso es lo que *la singulariza*). Ni siquiera me interesa que utilizara un pseudónimo masculino para firmar sus obras, caso comentado hasta la saciedad⁴⁵. O, mejor dicho, me interesa, pero solamente en tanto que las palabras *Victor Català* forman parte de la serie de significantes que esa mujer dispuso para ensayar, con sus lectores, una idea de su subjetividad (formando parte, por tanto, de su obra literaria). Ni siquiera me interesa demasiado lo que ella misma pudiera pronunciar al respecto. Si trato de comprender sus obras consultando su biografía, deberé ejercer, tarde o temprano, un ejercicio de sumisión ante la evidencia de que esa biografía no explica absolutamente nada por la sencilla razón de que encajaría perfectamente en otra persona que no hubiera escrito esas obras. O no existe tal causalidad, o nunca podremos acceder a ella. Podríamos decir que nunca conoceremos su vida (inefable), pero podemos tratar de conocer, en cambio, su *sustituyente artístico* (su *obra poética*).

Tampoco me interesa si existió realmente *Leonor* (y menos aún sus *vicisitudes* personales), porque es *verdadera en los poemas de Machado*. Existe tanto como *Dulcinea*. O como su *f fuente*, o su *camino*, o sus *olmos*. Sería algo así como afirmar que A. Machado, Cervantes o V. Català escribieron sus poemas para que fueran entendidos, en un futuro, por los investigadores de su vida, de su sociedad, de su época.... Precisamente son grandes obras porque resisten esas intromisiones.

⁴⁵ Véase el apartado dedicado al *autor*, en el que distinguimos entre *autor* y *narrador poemático*, y entre *autor* y “*autor*” entrecorillado).

El segundo modo de estudio (más allá de un *solo* poema) lo desarrolla el crítico que cae en la cuenta, indagando en diferentes poemas (sin perder de vista, por tanto, su series de significantes), de que, efectivamente, ciertas características aparecen reiteradamente acentuadas en un poemario, en la obra poética de un autor, de una generación, época, continente, milenio (o cuantas clasificaciones se lleguen a hacer). Sólo este segundo modo de proceder me interesa en alguna medida, puesto que toma como objeto de admiración (y estudio) el mismo poema, y no lo utiliza como mero pretexto para los siempre anacrónicos (y abundantes) chismes cortesanos, solamente *verdaderos* en la mente del lector o crítico.

Amado Alonso procede según este último modo, y propone, como excepción (huelga decir que sus mejores estudios son, precisamente sobre *poemas*), un criterio de caracterización de la unidad poemática atendiendo a la actitud constructiva de los poetas en diferentes e identificables contexturas estéticas (cabe señalar que en el título nombra sólo tres: *Clásicos, románticos, superrealistas*⁴⁶). Se trata, por tanto, de una indagación sobre el *ideal* (y, en tanto que *ideal*, tan *sincrónico* como *diacrónico*) poético.

⁴⁶ Amado Alonso, *Clásicos, románticos, superrealistas* (en *Materia y forma en poesía*), Madrid, Gredos, 1977, págs. 19-29

EL IDEAL POÉTICO

Es cierto que el propio material lingüístico es, en sí mismo, perecedero, y que a un lector puede no vincularse a algún significante de una serie por diferentes motivos. No se trata solamente de una cuestión de posible desconocimiento *léxico* (en el caso que desconozca la palabra por su fehaciente desuso, o por otra causa), sino también de su incertidumbre ante un tipo especial de cristalización (o sea, ante unos usos —o abusos—) *estilísticos* determinados). Desarrollaré esta idea en el apartado dedicado al *lector*.

Las preferencias estilísticas de cada época han de valorarse, sin embargo, con precaución, y no deben hacernos creer que: una característica *favorita* en una época (como la de los *desplazamientos impresionistas*) puede ser tomada como algo *nuevo* (aunque en *otro grado*, si es poética lo será de antaño y ogaño); y jamás podremos cercar a los poetas con tan amplias generalizaciones (todos recordamos poetas que *impresionaron*, precisamente, por no hacer mucho caso a esas preferencias —y no siempre fue una *huída* hacia *delante*, caso del *neoclasicismo*—). Para dejarlo meridianamente claro: sabemos, cuando hablamos de *románticos*, *dadaístas*, etc., que estamos cometiendo una burda generalización, y que si incluimos en esas clasificaciones a unos poetas y no a otros es precisamente por su *particularidad*.

¿Cuáles son, entonces, esos *ideales poéticos*? ¿A qué me refiero cuando hablo de autores clásicos, románticos, impresionistas?

Afirma A. Alonso que:

Los poetas clásicos, pues, son los únicos que llevan por igual la perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en el pensamiento racional, en la construcción sintáctica, en la significación y el poder sugeridor de las palabras y en el gobierno del material sonoro.

En un poema clásico, por tanto, el significante *poema* estará formado por *significantes parciales* en exacto equilibrio. Los *clásicos*, (siguiendo la enumeración de la definición anterior), se aplicarán de igual modo a cristalizar: un estado sentimental (en los románticos se puede hipertrofiar y en los parnasianos sofocar deliberadamente); *un modo* de representación⁴⁷ (los impresionistas se pueden conformar con vislumbres iniciales); un acatamiento y elaboración artística de ciertas leyes sintácticas (dadaístas y superrealistas las maltratarán); el elemento *lógico* de las palabras (por tanto practicarán sustituciones *en sus alrededores*); y su cuerpo físico (los modernistas suelen insistir con virtuosismo en la superelaboración de lo musical).

El poeta clásico ningún aspecto sacrifica al preferente culto de otro. Todos se armonizan y se prestan recíproco realce. Y es que el poeta típicamente clásico no se pregunta en cuál de esos aspectos reside esencialmente la poesía⁴⁸.

⁴⁷ Sirva otro ejemplo de A. Alonso para comprenderlo: "La paloma kantiana creía que podía volar mejor sin la resistencia del aire. Hay poetas de fantasía desenfrenada y anárquica (los superrealistas, por ejemplo), que piensan volar mejor desentendiéndose de la resistencia (...)" (*Ibíd.*, pág. 26). La *norma poética* puede ser vista también (por los *clásicos*), por tanto, como una resistencia positiva para la propia expresión, un material (el aire, la forma de un poema) que esa paloma podría utilizar precisamente para impulsar su vuelo.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 27

EL CHISTE

En el chiste, afirma C. Bousoño, se produce el mismo procedimiento de sustitución que en la poesía, pero existe una diferencia en lo transmitido por el sustituyente: mientras que en la poesía el sustituyente nos manifiesta un contenido individualizado de un sujeto (pleno, saturado), en el chiste acentúa lo que este sujeto pueda tener de rígido y mecánico.

Cita C. Bousoño una definición de Bergson sobre lo cómico: “La risa adviene al contemplar lo mecánico o rígido inserto en lo vivo (que es fluyente movilidad), siempre que no perdamos conciencia de que efectivamente se trata de algo vivo.⁴⁹”

Y pone, como ejemplo, las construcciones “más vale morir en pie que vivir de rodillas” y “más vale morir según las reglas de la medicina que vivir con menoscabo de ellas”. En ambos casos se da una sustitución de *algo así* como “la ruptura del sistema del instinto de conservación⁵⁰”, pero mientras podrá considerar el primer caso como legítimo o asentible (y, en cierto modo, será necesaria su aquiescencia, puesto que deberá considerarlo *producto legítimo* si se dispone a *hacerlo suyo por contemplación*), juzgará el segundo, en cambio, como una equivocación risible, como un extremo mecánico del pensamiento.

⁴⁹ Carlos Bousoño, *Op. Cit.*, pág. 13

⁵⁰ Añado, como otro ejemplo poético de esa *ruptura*, el verso de Anaxándridas que cita Aristóteles en su *Retórica*: “Bello es morir antes de hacer algo digno de la muerte.” Aristóteles, *Op. Cit.*, pág. 544

C. Bousoño utiliza como ejemplo las películas de Charlot para explicar otro fenómeno: la posible coexistencia, en una sola obra, de lo poético y lo cómico. Puede ocurrir que en una obra literaria de cierta extensión convivan pasajes cómicos con otros trágicos (disentiremos o asentiremos en un caso o en otro), pero puede ocurrir, caso de esas películas, que ambos fenómenos se produzcan en una sola dicción⁵¹:

El personaje está contemplado en sus automatismos y distracciones; es por ello esencialmente ridículo (...) Pero sucede que tan risible persona es, además de todo eso, una criatura ingenua y pura, llena de bondad, de generosidad y de amor. Y comprendemos más: comprendemos que a veces son precisamente estas excelsas cualidades las que llevan a su poseedor a cometer los más grandes desaciertos, esos desaciertos que tanto nos hacen reír⁵².

Pero ¿qué ocurre en estos versos (en los que, *a priori*, no se observan esas *grandes virtudes* de Charlot)?:

Quien quisiere ser culto en sólo un día,
la jeri (apredenderá) gonza siguiente:
Fulgores, arrogar, joven, presiente,
Candor, construye, métrica armonía;

⁵¹ Ocurriría algo parecido en la figura *barroca* del *gracioso*, que aún, en muchas ocasiones, la mecanización propia de su condición estereotipada (de la que no puede escapar: vocabulario, hastío, lealtad, etc.), por un lado, con una extraña carga de humana singularidad que le permite contemplar (y lamentarse de) su propia condición de *gracioso* (y acaso transgredir la instancia escénica y practicar sus *apartes* con el público).

⁵² Carlos Bousoño, *Op. Cit*, pág. 30

¿Son poesía, chiste, ambas cosas? No cabe duda de que Quevedo utiliza el procedimiento descrito por Bergson y revuelve en la escritura de su celeberrimo adversario en búsqueda de elementos que lo muestren mecanizado y repetitivo (y con eso promover la ridiculez cómica), como el uso de una determinada *jerigonza* (que también de un modo mecánico se puede imitar o aprender, y, por tanto, *no genuinamente artístico*). Esa mecanización se suma a otra, la propia disposición mecanizada de los significantes en el soneto y su falaz (y sorpresiva) apariencia de manual de urgencia estilística, de simple receta intelectual.

Pero tal vez nos quedáramos cortos diciendo que se trata de un simple *chiste*, puesto que el uso de *unos recursos estilísticos característicos* traspiran la enorme, legendaria, única y concreta *rabia* de Quevedo (digamos que la individualidad de sus sentimientos hacia el poeta cordobés), así como su estiloso (y no menos particular) virtuosismo formal. Tal vez pudiéramos encontrar nuevas mecanizaciones en *ese estilo burlesco de Quevedo*. Tal vez sea *ese estilo* (y cualquier otro) *explorable*, en alguna medida, gracias a ese característico (y, por tanto, repetido) uso de ciertos recursos. Concluimos, por tanto, que la *mecanización expresiva* no es, en todos los casos, cómica, sino que puede provocar otras impresiones (poéticas, dramáticas⁵³, etc.)

⁵³ Ya hemos visto que esas mecanizaciones expresivas pueden resultar cómicas y poéticas, en el soneto de Quevedo; o cómicas y dramáticas (poéticas, también) en las películas de Charlot. Pero, ya que C. Bousoño se permite hablar de cine para referirse a *lo poético*, añadiré también un ejemplo sacado de la *gran pantalla* para demostrar que esa *mecanización* puede provocar nada menos que el efecto contrario a la *comicidad*. Y se produce, precisamente, cuando nos es dado contemplar el *producto de la escritura* del protagonista de *El resplandor*. Apreciamos, en ese montón de páginas mecanografiadas (en las que, recordamos, se repite una misma frase hasta la extenuación), la mayor de las mecanizaciones,

pero no provoca hilaridad, sino terror; no refleja una tierna individualidad o una alta capacidad poética, sino el terrorífico descubrimiento de lo *ominoso*.

V. EL POETA, EL LECTOR

EL POETA

Si bien es cierto que el único material poético es el propio *poema* (valga la perogrullada),

A ambos lados de la obra literaria hay dos intuiciones: la del autor y la del lector. La obra es registro, misterioso depósito de la primera, y dormido despertador de la segunda. La obra supone esas dos intuiciones, y no es perfecta sin ellas. Exagerando la dirección de nuestro concepto, diríamos que la obra principia sólo en el momento en que suscita la intuición del lector, porque sólo entonces comienza a ser operante⁵⁴.

El punto de partida de toda obra, señala Amado Alonso, es una especie de desdoblamiento de la personalidad del poeta, puesto que es de vivir sus sentimientos, y al mismo tiempo contemplarlos. Pero es una contemplación

⁵⁴Dámaso Alonso, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*: *Gracilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1987, pág. 38

activa, puesto que el poeta tratará de darle a ese estado sentimental (que en principio es solamente una “tensión de privilegio”) una forma lingüística.

Pues todo poeta, sin excepción, lo que quiere hacer con su propio estado sentimental es darle características de ejemplaridad, de prototipo valioso, aunque valioso y ejemplar sólo sentimentalmente, no prácticamente (moral, etc.). (...) Es como si el sentimiento buscara un perfil ideal de sí mismo⁵⁵.

Y, puesto que no puede hacerlo directamente (puesto que el sentimiento es en sí inefable), lo hará indirectamente, por *contagio sugestivo* (que obtiene mediante las posibilidades lingüísticas). Digamos que el poeta parte, para llegar a la forma poemática, de una especie de mirada penetrante (también llamada *inspiración*), de un estado de sus facultades expresivas “Espoleadas por el prurito de la creación poética⁵⁶.”

Debemos considerar, sin embargo, que:

El poeta sólo imagina y, en principio, intenta comunicar, aquello que las palabras y las más diversas constricciones le permiten imaginar y comunicar⁵⁷.

Diríamos que existe una especie de “belicosidad observable en el lenguaje⁵⁸” fruto de unas constricciones (leyes idiomáticas, tradición poética, etc.) que la radical individualidad e inefabilidad del sentimiento (y su propia contemplación) no pueden zafar (recordemos la *paloma kantiana*).

⁵⁵ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 16

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 29

⁵⁷ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, pág. 37

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 34

Pero justamente la construcción poética resulta de las victorias del poeta contra las resistencias de sus materiales⁵⁹.

Del mismo modo que no existe una realidad fuera de los significantes del poema (y la *comunicación*, por tanto, sólo es *fingida*), el poeta tampoco debe ser considerado como un ser *real* (sobre el que orientar nuestras observaciones). Debemos suponer que el poeta tiene o tuvo una existencia corpórea (el llamado *yo empírico*), pero *la persona que habla en el poema* es:

(...) substantivamente, un personaje (...) Esto se ve con mayor claridad, por ejemplo, en la novela o el teatro, pero no deja de ser cierto para la lírica. Lo que ocurre es que en este último género el autor recurre más a menudo que en los dos anteriores a utilizarse a sí mismo como modelo. (...) quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es *la imagen* de un ser humano, que naturalmente existe en un mundo imaginariamente humano también⁶⁰.

Establecida la diferencia entre el *narrador poemático* y el *autor*, deberíamos distinguir también entre el *autor* de carne y hueso (ese *yo empírico*) y el “ *autor*” como figura imaginada por el *lector* (o lo que éste tenga preconcebido sobre el autor).

Nótese que sólo el autor sin comillas tiene verdadera realidad. El *narrador poemático* es un sueño del autor sin comillas, y el “ *autor*” *entrecomillado* es un sueño del *lector*⁶¹ (...).

Cabe señalar, hecha esta distinción, que:

⁵⁹ Amado Alonso, *Op. Cit.*, pág., 30

⁶⁰ Carlos Bousoño, *Op. Cit.* págs, 29-32

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 30

lo sustancial no es el cumplimiento de tal pretensión comunicativa sino la calidad de lo que, fuera acaso de ella, obtenga de hecho el poeta (...) con su trabajo. Lo que nos atañe, y, por tanto, lo poéticamente esencial, es lo que hay ahí, ya completamente hecho, el producto terminado y no el modo de concebirlo y rematarlo que el autor haya tenido, cosa que, por ser completamente anecdótica, no debe preocuparnos⁶².

No explica C. Bosusoño qué ocurre cuando “ese modo de concebir y rematar un poema” queda reflejado en dos *versiones* distintas de un *poema* (en el caso, claro está, de que sus diferencias se deban a la propia escritura del poeta).

Es evidente que el verso “dando obediencia al tiempo en muerte fría⁶³” no expresa lo mismo que “por quien caduca ya su valentía⁶⁴”, pero ¿no ocupan ambos versos el mismo lugar, sucesivamente, en dos versiones del *mismo* poema?, ¿o debiéramos más bien considerar que se trata de dos poemas *distintos* (en tanto que poseen una serie de significantes distintos)? Sería una lástima, en cualquier caso, no considerar, en un análisis estilístico, las diferencias entre las distintas versiones de un poema (“producto terminado”), puesto que esas diferencias han quedado igualmente plasmadas en material lingüístico y ostentan una evidente trabazón. Ambos poemas son distintos (en tanto que esas diferencias parciales modifican todo el conjunto), y, tal vez nos sea vedada la *intención* última del poeta al ejercer esa concreta modificación —como puede ignorarla él mismo—, pero no

⁶² *Ibíd.*, pág. 45

⁶³ Versión primitiva del poema (aparecida en el *Heráclito cristiano* de 1613). Véase la nota marginal de José María Pozuelo Yvancos en: Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 132

⁶⁴ Versión que figura en el *Parnaso*.

cabe duda de que, como lectores, no concebiremos de igual modo el segundo verso si conocemos la existencia del primero (y/o viceversa), puesto que ese mismo conocimiento condicionará en nosotros un diferente *extrañamiento* y una diferente *significación* (diferentes, por tanto, a los producidos *sin él*). Si estamos acostumbrados, por ejemplo, a recitar el soneto de Quevedo en su versión *parnasiana* (la más difundida), nos sorprenderá, sin duda, la aparición de ese verso distinto al leer su versión anterior. Podremos llegar a considerar que se trata, en cierto modo, de un *intruso*, pero es, en verdad, un *sustituyente* del primero, puesto que viene a *modificar* una *forma* a la que ya nos habíamos *acostumbrado*, una vieja y conocida serie de significantes que se habían avenido finalmente, por su propio uso (he recitado ese poema *miles* de veces —sin menoscabo en mi asombro—), a cierta comodidad perceptiva⁶⁵.

EL LECTOR

Anota Amado Alonso que:

El sentido radical del poeta es el que ha hecho estas construcciones (...). Ahora el lector, en viaje inverso, se para ante esa realidad ordenada y formada por el sentimiento del poeta con intención expresiva, y se apodera de sus líneas formantes⁶⁶.

⁶⁵ A la que ya me referí en el apartado dedicado al *desplazamiento*.

⁶⁶ Amado Alonso, *Op. Cit.*, pág., 37

Dámaso Alonso establece, asimismo, una tripartición del posible conocimiento de una obra poética. La primera posibilidad recae en el *lector*, definido como:

(...) el artista⁶⁷ donde se completa la relación poética. Es un artista que no inventa intuiciones espontáneas, sino reflejadas mediante la excitación de la obra de un creador; es un artista que carece de expresión, su arte consiste precisamente en la “impresión”⁶⁸.

La segunda recae en el *crítico*,

(...) en el que las cualidades del lector están como exacerbadas. Ese otro ser no sólo tiene una poderosa capacidad de impresión, sino que reacciona (...) y la intensidad de impresión debe corresponderse en él con la capacidad expresiva de los creadores. (...) El crítico tiene también una actividad expresiva. (...) ⁶⁹.

El *crítico*, por tanto, es también, como el *lector*, un artista, pero no se contentará con practicar la *impresión*, sino que procurará evocar, mediante su propia *expresión*, la obra de arte (procurando despertar, como consecuencia, la sensibilidad de futuros lectores).

⁶⁷ “Y como sucede con el mismo cuadro al óleo visto en un oscuro rincón, o cuando el sol brilla sobre él, así también es muy distinta la impresión de la misma obra maestra, según la medida de la cabeza que la examina. Por lo tanto, necesita una obra bella un espíritu sensible, una obra pensada un espíritu pensador, para existir y vivir verdaderamente.” Arthur Schopenhauer, *Sobre juicio, crítica, aplauso y fama* (en *La lectura, los libros y otros ensayo —Trad. de Edmundo González-Blanco—*), Madrid, Edaf, 1996, p. 103

⁶⁸ Dámaso Alonso, *Op. Cit.*, pág., 201

⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 203

D. Alonso cree que puede hablarse, más allá del *lector* y del *crítico*, de un tercer tipo de conocimiento de la obra poética o *conocimiento estilístico*. Al crítico le basta con dar cuenta de su impresión, con valorar rápidamente sus intuiciones (en una especie de labor de *guía*), pero:

(...) sus reacciones mismas no son problema para él (...) y con premura hace una clasificación general de sus reacciones intuitivas para comunicarlas a un hombre, a un posible lector del mismo poema⁷⁰.

Esas *reacciones* sí serán *problema* en el análisis estilístico,

(...) la poesía le ha hecho pasar ya a este hombre por dos trances de trascendencia vital. Primero se le ha manifestado como un natural alimento. Ahora como un problema filosófico. Si nosotros intentamos contestar a estas preguntas, desde el mismo momento salimos en busca de nuestro tercer conocimiento de la obra literaria⁷¹.

D. Alonso deja claro que “la clasificación tipológica no resuelve nada⁷²”, pero jamás simplifica, en sus explicaciones, el objetivo final *a escudriñar* y las *capacidades* que deberemos emplear a tal efecto (más allá de la propia *intuición*). Esta *vaguedad discursiva* ha sido la diana predilecta de las críticas (demandantes, siempre, de un *método*) lanzadas a D. Alonso, pero lo cierto es que no podrá describirse *un solo método* de análisis poético (ni un objetivo prioritario de análisis) dada la propia individualidad de sus materiales, con lo que podríamos pensar que lo que ocurre, en realidad, no es que no exista método, sino que éste deberá elaborarse de un modo distinto para cada poema (puesto que su propia textura repelerá cualquier

⁷⁰ *Ibíd.*, págs. 203-204

⁷¹ *Ibíd.*, págs. 398

⁷² *Ibíd.*, págs. 399

método de estudio general, o, dicho al revés, cualquier método general pasará por alto lo que ese poema tiene de particular o *poético*).

Reparemos, por último, en lo que C. Bousoño tuvo a bien llamar *segunda ley* de la poesía, *ley extrínseca* o *ley del asentimiento* (ya nos detuvimos en la *primera ley*, llamada *de la individualización*, de la *saturación perceptiva* o de la *sustitución*).

Es una *ley extrínseca* porque el lector debe de algún modo *asentir* el contenido anímico (individualizado a través de los procedimientos relativos a la *primera ley*) del personaje que habla en el poema, en cuanto que ese personaje representa al ser humano *autor*. Este asentimiento también debe ir dirigido a la adscripción de la persona que pensamos real a la criatura imaginaria que narra el poema (es decir, a la identificación entre autor y personaje).

Los procedimientos intrínsecos (ritmo, metáforas, etc.) participan en esa labor de asentimiento, puesto que colaboran a colocar al lector en disposición de oír unas palabras *poemáticas*.

En cualquier caso, apunta C. Bousoño que:

Asentimos porque “conocemos” “fiscalizadamente” la legitimidad del contenido anímico; “conocemos” “desinteresadamente” porque “asentimos”; y experimentamos placer porque conocemos “desinteresadamente” el contenido anímico legítimamente nacido que el poeta ha previamente manipulado para producirnos esa ilusión de individualidad⁷³.

⁷³ Carlos Bousoño, *Op. Cit.* (Vol. II), pág. 37

El asentimiento —y el primer conocimiento fiscalizador— se da de modo parecido en el caso de una imagen convencional o en el de un desplazamiento impresionista (recordemos, respectivamente, los significantes *nieve fría* y *azul crujiente*), puesto que lo asentible por nuestro juicio es “la semejanza emotiva y no la de los objetos emocionantes⁷⁴” y puesto que, repito, no hay posibles definiciones de las cosas en cuanto a su *realidad*, sino en cuanto a su inscripción subjetiva en una determinada serie de significantes

Al asentir de este segundo modo (...) es cuando hacemos nuestras las emociones por contemplación o conocimiento desinteresado, no por conocimiento fiscalizador, no en actitud de juicio (...) con lo que comparece el placer estético correspondiente⁷⁵.

⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 40

⁷⁵ *Ibíd.*

VI. CONSIDERACIONES FINALES

¿Por qué seguimos leyendo los sonetos de Quevedo o los romances de Lorca? ¿Por qué les otorgamos ese valor cualitativo a través del tiempo? ¿Cómo dimos con ellos? Estoy seguro de que nadie se dedicó a analizar la disposición rítmica de todas las páginas impresas en lengua castellana hasta topar con la forma ideal de esas obras (nada impide que una disposición rítmica canónica pueda expresar la más consabida estupidez). ¿Dónde esconden, por tanto, su poder de atracción? ¿Qué tiene de poético un poema? Por qué este grupo de sonidos:

(...) Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas? (...)

posee la magnífica capacidad de sugerirme una significación compleja e individualizada de un contenido psíquico (o de su misma contemplación). ¿Cómo es posible que Machado (o su personaje poemático) sea capaz de convocar en mí y de ese *modo* que me avengo a denominar *poético* (y no *musical* o *arquitectónico*) el sereno dolor de un sujeto (en su exacta individualidad y en su exacto registro) tras la pérdida de su amada?

O cómo es posible que este terceto:

(...) su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

sea el colofón exacto de una madeja significativa de una perfección tal que, una vez tras otra y a lo largo del tiempo, siempre de distinto modo y siempre igual (ya nos ocupamos de esos distingos), consigue transmitirnos la imponente certidumbre de que el amor puede pervivir más allá de la muerte, o, al menos, de que un hombre fue capaz de imaginarlo, primero, y encontró un modo de plasmarlo, después, mediante su material artístico predilecto: la palabra.

No existirá labor crítica que no vaya precedida de esa deleitosa lectura. El estudio debe venir después, y, en cierto modo, ya no surgirá de la obra, sino de su también individualizada contemplación. Si estudiamos una obra no hacemos otra cosa que tratar de comprender la admiración que nos produce esa conjura idiomática. El mismo recuerdo de ese deleite provoca otro (cuantitativamente) menor, pero cargado de constantes preguntas, siempre parecidas, alrededor del mismo fenómeno. En ese punto despierta, creo, la actividad crítica (una persona puede sentir fruición con la lectura de un poema y no poseer la menor inclinación por tratar de explicarla —ni la misma obra, que se explica por sí misma, ni la emoción que le suscita— sin que *lo poético* sufra menoscabo alguno). Podremos estudiar, ahora sí, los engranajes de esa composición, comprobar la tensión de sus materiales, tratar de averiguar de dónde surge esa brutal descarga poética, de qué fabulosos resortes se sirvió el poeta para imprimir tan elevada expresividad a sus palabras... En este punto no sólo serán oportunos los conocimientos lingüísticos, sino estrictamente imprescindibles.

Estas explicaciones no hubieran sido necesarias, tal vez, sin la existencia, en nuestra contextura cultural, de algo que no quiero pasar por alto (y sólo miramos de soslayo en la introducción) porque ha constituido, en muchas ocasiones, el pobre argumento esgrimido contra la escuela estilística (casi siempre de un modo sospechosamente general, sin rebatir los textos en su particular complejidad y amplitud de consideraciones). Acaso sea algo así como un (difícil de concretar, pero fácilmente identificable) *complejo científicista* (permítaseme llamarlo así). O, en pocas palabras, la preocupación (claramente imperante hoy día en la investigación académica) por no parecer, bajo ningún concepto, *poco científicos*. La búsqueda de ese pretendido conocimiento científico de una obra de arte conduce, en muchas ocasiones, a resultados pobres y tristemente mecanizados. Es característica propia (esencial y constituyente) del arte su particularidad. La actividad *pretendidamente* científica centra su búsqueda en elementos semejantes y generales (que, efectivamente, existen y son capaces de crear tipologías) en algo tan irremediabilmente particular y fruto de la más radical subjetividad como un poema; misterioso significado que enlaza (de un modo no menos complejo y misterioso), precisamente, dos subjetividades: la del *poeta* y la del *lector* (y es, al mismo tiempo —y, por tanto—, el producto de ambas).

He preferido utilizar y desarrollar estos términos (*autor, poeta, lector, etc.*) en lugar de otros como *emisor* y *receptor*, más utilizados y oportunos en disciplinas como *teoría de la comunicación, narratología, etc.*, pero menos adecuados para el estudio de la expresión poética, puesto que parecen reducir la enorme complejidad del lenguaje humano (o su vertiente artística, en este caso) a la emisión y recepción de un contenido estable (del que el poema es sólo reflejo), sin polisemia, sin símbolo, sin malentendido; algo perfectamente adecuado, en definitiva, para la cómoda descripción de la posible comunicación entre las abejas o las antenas de televisión, pero que

no alcanza ni para empezar a explicar el menor rastro de lenguaje humano. Esa misma polisemia, esa capacidad sugestiva, simbólica, emotiva, etc., es condición propia (y constituyente) de ese lenguaje, lo inaugura y lo hace posible (como permite la aparición de la poesía y el chiste).

El modo de legitimación científica donde se supone que el lenguaje puramente denotativo es el único que funda un saber válido es hoy el dominante. Resulta evidente que hoy en día (prácticamente) todo saber debe ser legitimado en el grial de ese cientificismo imperante (perdido en su mezcolanza discursiva —trasladando indiscriminadamente su método a cualquier disciplina—), y suponemos que será así durante cierto tiempo.

Lo verdaderamente lastimoso es que *obliga* (ya le podemos dar atributo de religión, a esa *actitud científica*, y cerrar la paradoja) a recibir una *maravilla* poética como un triste y opaco reflejo de lo que realmente es. Sería algo así como querer contemplar la belleza de un animal en una mesa de disección. Ese modo de legitimación del saber no acompaña en modo alguno la voluntad de muchos investigadores que empezaron amando la poesía y que, gracias a esa actitud tan comúnmente recomendada en las universidades, acabaron reduciendo la complejidad de un soneto a un par de maltrechas fórmulas y recuentos. El espíritu *verdaderamente* científico termina indefectiblemente hablando de la *inefabilidad* o *belleza* de su objeto de estudio, y no se preocupa por fingir que nada *escapa* a su método, pone en duda sus propios principios y reconoce ciertos límites en su mirada.

Creo, tras la redacción de este trabajo, que la crítica estilística (y sus formulaciones sobre teoría de la expresión poética) parte, en sus mejores estudios, sin ese complejo. Apunta Alfonso Reyes que:

Lo que importa es tomar a la ciencia su espíritu, su actitud mental, pero con otra técnica propia. Lo que importa es trasladar al conocimiento literario la probidad, la precisión, la sumisión al hecho, el escrúpulo de la comprobación”⁷⁶.

El mismo formalista Vinogradov escribe en 1923:

La tarea de conocer el estilo individual del escritor y su organización estética debe preceder a toda investigación (...). Todas las obras del poeta, a pesar de la unidad interna de la composición y por tanto de su autonomía relativa, son manifestaciones de una misma conciencia creadora (...)”⁷⁷.

Se trata, en general, de una mirada poco excluyente que siempre parte de la misma obra para su estudio (distanciándose de las miradas históricas, sociológicas o biográficas y acercándose, en ese sentido, al inmanentismo formalista), pero sin negar, por otro lado, que existen otras instancias *no contradictorias* que deben ser estudiadas, como la existencia de épocas o generaciones literarias o los cambios (bien identificables) en la sensibilidad artística (véase la ley de asentimiento de Carlos Bousoño) a lo largo del tiempo y el espacio. Tampoco necesita negar la existencia, a un lado de la obra, de un *poeta* (sujeto vinculado a un tiempo y una existencia), y, al otro, con la de un *lector* no menos subjetivo (adelantándose, en parte, a la *estética de la recepción*). El poema es un depósito (materia y forma) idiomático capaz de conjurar ambas individualidades mediante ciertos procedimientos lingüísticos y leyes poéticas (sometibles, de algún modo, al rastreo crítico).

⁷⁶ Alfonso Reyes, *Tres puntos de exegética literaria*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 11

⁷⁷ Viktor V. Vinogradov, *Sobre la tarea de la estilística* (En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos —Tzvetan Todorov, Comp.—*), Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008, págs. 111-114

El poeta es un artista de la expresión lingüística. Pero el lector de poesía deberá practicar otro tipo de arte, el de la impresión, y sólo podrá partir de su intuición subjetiva del poema (y no de un manual de *retórica* cualquiera) para emprender, si así lo desea, cualquier actividad que pretenda atender a lo que de *poético* tenga un *poema* (intentando dejar de lado, por así decirlo, lo que de *no poético* seamos capaces de inventarle).

Seguiré, tras la redacción de este trabajo, leyendo poesía. Seguirá ocupándome la quijotesca tarea de seguir queriendo nombrar lo que de antemano se me antoja inefable. Seguiré creyendo que un poema es un registro verdadero de un ser humano (como lo es toda *obra de arte no lingüística*); que es su exaltación más particular, su manera de hacerme creer, ya se sucedan los años o los siglos, que es capaz de comunicarme una intuición individual de su existencia mediante su forma poemática ideal.

Y terminaré

(...) pidiendo perdón humilde
aquí de sus yerros grandes,
el lusitano Fernando,
príncipe en la fe constante.

Verano de 2009.

VII. BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, *Retórica (Trad. de Quintín Racionero)*, Madrid, Gredos, 1999

ALONSO, AMADO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977

—, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa, 1979

—, *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1951

COROMINAS, JOAN, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1998

ALONSO, DÁMASO, *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos): Gracilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1987

—, y **CARLOS BOUSOÑO**, *Seis calas en la expresión literaria española: prosa, poesía, teatro*, Madrid, Gredos, 1963

—, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1974

—, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970

—, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969

BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976

—, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979
—, *La poesía de Vicente Alexandre*, Madrid, Gredos, 1968
—, *El irracionalismo poético: el símbolo*, Madrid, Gredos, 1977
—, *Épocas literarias y evolución : Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea*, Madrid, Gredos, 1981

FERRATER, GABRIEL, *Sobre el llenguatge*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990

HATZFELD, HELMUT, *Estudios de estilística*, Barcelona, Planeta, 1975

LIDA, RAIMUNDO, *Letras hispánicas : estudios, esquemas*, Buenos Aires (Fondo de Cultura Económica), 1958

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1974

MARTÍN, JOSÉ LUIS, *Crítica estilística*, Madrid, Gredos, 1973

MOLINER, MARIA, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998

MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1986

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (ed.), *Francisco de Quevedo, Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999

REYES, ALFONSO, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1969

—, *Tres puntos de exegética literaria*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1962

SAUSSURE, FERDINAND DE, *Curso de Lingüística General (traducción, prólogo y notas de Amado Alonso)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945

SCHOPENHAUER, ARTHUR, *Sobre juicio, crítica, aplauso y fama (en La lectura, los libros y otros ensayo —Trad. de Edmundo González-Blanco—)*, Madrid, Edaf, 1996

VVAA, *El impresionismo en el lenguaje (Charles Bally, Elise Richter, Amado Alonso, Raimundo Lida ; traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956

—, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Tzvetan Todorov — Compilador—, Osip M. Brik, Viktor V. Shklovski, Boris M. Eichenbaum, Roman Jakobson, Vladimir Propp, Boris V. Tomashevski, Juri Tinianov, Viktor V. Vinogradov)*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008

ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
I. CONSIDERACIONES PREVIAS	2
II. LA CRÍTICA ESTILÍSTICA	6
III. LENGUA Y SIGNO... .. .	14
Lengua. Definición de la que partimos... .. .	14
Signo. Definición de la que partimos... .. .	19
IV. LO POÉTICO, LA POESÍA, LOS POEMAS	26
El lenguaje poético. La individualidad de los contenidos y su fingida comunicación	26
Las sustituciones... .. .	29
La historicidad de la poesía... .. .	35
El ideal poético... .. .	38
El chiste... .. .	40
V. EL POETA, EL LECTOR... .. .	44
El poeta... .. .	44
El lector... .. .	48
VI. CONSIDERACIONES FINALES... .. .	53
VII. BIBLIOGRAFÍA... .. .	59

