



ENSAYOS DE POETICA

**Roman
Jakobson**

$\frac{e}{f}$

Lengua y estudios literarios

Sección de
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ENSAYOS DE POÉTICA

ENSAYOS DE POÉTICA

por ROMAN JAKOBSON



FONDO DE CULTURA ECONOMICA
MEXICO - MADRID - BUENOS AIRES

Primera edición en francés, 1973
Primera edición en español, 1977

Traducción de
JUAN ALMELA

Título original:
Questions de Poétique
© 1973 Éditions du Seuil

R. D. © FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Av. de la Universidad, 975 - México 12, D. F.
© EDICIONES F. C. E. ESPAÑA, S. A.
Fernando el Católico, 86. Madrid-15

I.S.B.N.: 84-375-0135-0
Depósito legal: M. 39.203-1977
Impreso en España
LIPAL, S. A. Avda. Pedro Díez, 3. Madrid

El folklore como forma específica de creación¹

LAS NUEVAS direcciones del pensamiento científico ya han permitido superar los desvaríos ingenuo-realistas especialmente característicos del pensamiento teórico durante la segunda mitad del siglo XIX. Con todo, el realismo ingenuo siguió expandiéndose, y aun se fortificó todavía a principios de nuestro siglo en un terreno, el de las disciplinas humanísticas, cuyos representantes tienen tanto que hacer acopiando materiales y realizando otras tareas concretas, que no se inclinan a la revisión de los supuestos filosóficos, con lo cual, por supuesto, quedan atrasados en lo que toca a principios teóricos.

Por mucho que la visión del mundo propia del realismo ingenuo resulte del todo ajena a los investigadores modernos (al menos, donde no ha llegado a ser un catecismo, un dogma intocable), en múltiples terrenos de la ciencia de la cultura sobrevive una serie de formulaciones derivadas directamente de los supuestos filosóficos de la ciencia de la segunda mitad del siglo pasado —lastre heredado de contrabando y residuo que estorba su desenvolvimiento.

Un producto típico del realismo ingenuo fue la tesis tan difundida de los neogramáticos, según la cual única y exclusivamente el lenguaje individual es el lenguaje real. Llevada hasta el epigrama, esta tesis sostiene que en última instancia sólo la lengua de una persona determinada, en un momento

¹ "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens", *Donum Natalicium Schrijnen*, (Nimega-Utrecht, 1929), pp. 900-913. Escrito en colaboración con Petr Bogatyrev.

determinado, representa una realidad auténtica, en tanto que todo lo demás no pasa de ser una abstracción teórico-científica. Nada más ajeno a los modernos empeños de la lingüística que semejante tesis, que fue uno de los pilares fundamentales de la escuela neogramática.

Al lado del acto individual, particular, del habla —la *parole*, según la terminología de F. de Saussure—, la lingüística moderna conoce también la *langue* (lengua), esto es: “un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de la facultad del lenguaje en los individuos”. Uno u otro hablante puede introducir alteraciones personales en este sistema tradicional, interpersonal, pero podrán ser interpretadas como meras desviaciones individuales y sólo con respecto a la *langue*. Pasan a ser hechos de *langue*, de lengua, cuando la comunidad portadora de la lengua en cuestión las sanciona y les concede validez universal. Aquí reside la diferencia entre los cambios del lenguaje, por una parte, y los errores individuales en el hablar (*lapsus*), producto de humores individuales, de afectos intensos o de afanes estéticos del hablante.

Pasemos a la cuestión de la “concepción” de tal o cual innovación lingüística. Podemos aceptar casos en que el cambio lingüístico se debe a una especie de socialización, de generalización de los yerros individuales (*lapsus*), de los afectos o deformaciones estéticas individuales. También pueden producirse de otro modo alteraciones lingüísticas, a saber, si se presentan como consecuencia inevitable y regular de modificaciones previas del lenguaje y se realizan inmediatamente en la lengua (la nomogénesis de los biólogos). Pero sean las que fueren las condiciones de una alteración lingüística, sólo podemos hablar del “nacimiento” de la innovación a partir del momento en que se presenta como hecho social, o sea, cuando la comunidad lingüística se la ha apropiado.

Si ahora pasamos del dominio de la lingüística al del folklore, tropezamos con fenómenos paralelos. La existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido acepta-

da por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado.

Supongamos que un miembro de una comunidad compusiera algo propio en verso. Si por una u otra razón aquella obra oral, creada por el individuo, resultara inaceptable para la comunidad, los demás miembros de ésta no se la apropiarían y estaría condenada a desaparecer. Sólo su transcripción casual por un compilador podría salvarla, pasándola de la esfera de la poesía oral a la de la literatura escrita.

El poeta francés de la séptima década del pasado siglo conocido por el conde de Lautréamont es un ejemplo típico de los llamados *poètes maudits*, es decir, rechazado, no mencionado, no reconocido por sus contemporáneos. Publicó un librito al que no se prestó la menor atención y que no fue difundido en lo más mínimo, al igual que pasó con sus demás obras, que permanecieron inéditas. Murió a los veinticuatro años. Pasaron los decenios. Surgió en literatura el llamado movimiento surrealista, concordante en más de un aspecto con la poesía de Lautréamont. Este es rehabilitado: sus obras se editan, se le celebra como maestro y adquiere influencia. Pero, ¿qué habría sido de Lautréamont si no hubiese sido sino autor de creaciones poéticas orales? Sus obras habrían desaparecido con su muerte, sin dejar rastro.

Hemos traído a colación el caso extremo, en el que obras enteras son rechazadas. Sin embargo, los contemporáneos pueden rechazar, o no aceptar, sólo algunos rasgos, peculiaridades formales, determinados motivos. El medio, en tales casos, conforma la obra y, una vez más, lo que él rechaza sencillamente no existe como hecho folklórico, queda fuera de uso y se extingue.

Una heroína de Goncarov, antes de leer una novela, trata de conocer el desenlace. Supongamos que en un momento determinado el lector anónimo proceda así. Al leer una obra puede, por ejemplo, saltarse todas las descripciones de la naturaleza, que le parecen un lastre fastidioso y aburrido. Haga lo que haga el lector con una novela, por mucho que su

composición contradiga las exigencias de la escuela literaria del momento, por fragmentario que sea el modo como ésta le capte, conserva, con todo, su existencia intacta; eventualmente llegará el momento en que otra época rehabilite las características que en principio fueron rechazadas. Pero traspongamos estos hechos al dominio del folklore: aceptemos que la comunidad pide por adelantado el desenlace, y veremos que todo relato folklórico adoptará inevitablemente el tipo de composición que hallamos en *La muerte de Ivan Il'ic*, de Tolstoj, donde el desenlace precede al relato. Si a la comunidad le fastidian las descripciones naturales, las borrará del repertorio folklórico, y así sucesivamente. En una palabra, en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada. Por supuesto, una de las funciones de la forma puede ser remplazada por otra. Mas apenas una forma queda sin función, se extingue del folklore, en tanto que una obra literaria preserva su existencia potencial.

Un ejemplo más de la historia literaria: los llamados "compañeros eternos", esos escritores que a lo largo de los siglos fueron interpretados por diferentes lados de diferentes modos, por cada quién a su manera y siempre de un modo nuevo. Muchas particularidades de tales escritores, que para sus contemporáneos eran ajenas, incomprensibles, innecesarias, indeseables, adquieren posteriormente alto valor, se vuelven actuales de repente: pasan a ser factores productivos de la literatura. Tampoco esto es posible sino en el ámbito de la literatura. Por ejemplo, en la poesía oral, ¿qué habría sido de las agudas e "intempestivas" creaciones de Leskov, que necesitaron décadas para llegar a ser factor productivo en Remizov y los prosistas rusos siguientes? El medio en el que vivía Leskov habría limpiado sus obras de estilística extravagante. O sea, que el concepto mismo de tradición literaria difiere hondamente del de la folklórica. En el dominio del folklore es mucho menor la posibilidad de reactualización de los hechos poéticos. Muertos los portadores de determinada tradición poética, ya no puede ser reanimada, en tanto que en

literatura renacen manifestaciones de hace un siglo, o varios, y se tornan de nuevo productivas.²

De lo anterior se desprende con claridad que la existencia de una obra folklórica presupone un grupo que la acoja y sancione. En el estudio del folklore hay que tener siempre presente, como concepto fundamental, la *censura preventiva de la comunidad*. Usamos a propósito la expresión "preventiva", pues la consideración de un hecho folklórico no se ocupa de los momentos anteriores a su nacimiento, ni de su "concepción", ni de su vida embrionaria, sino del "nacimiento" del hecho folklórico como tal y de su destino ulterior.

Los folkloristas, en especial los eslavos —que quizá dispongan del material más vivo y rico de Europa—, suelen sustentar la tesis de que entre poesía oral y literatura no hay diferencia de principio, y de que en un caso como en el otro estamos ante productos indudables de la creación individual. Semejante tesis procede justamente del realismo ingenuo: la creación colectiva no nos es dada en ninguna experiencia concreta; de ahí que haya que aceptar un creador individual, un iniciador. Un neogramático típico, tanto en lingüística como en folklorística, Vsevolod Miller, se expresa así a propósito del folklore: "¿Quién ha inventado los temas folklóricos? ¿La creación colectiva de la masa? Mas esto es otra ficción, pues la experiencia humana jamás ha asistido a semejante crear." Aquí se manifiesta sin duda la influencia de nuestro medio cotidiano. La forma de creación que nos es más habitual y conocida no es la creación oral, sino la escritura, y así, nuestras representaciones habituales se proyectan egocéntricamente al dominio del folklore. La hora del nacimiento de una obra literaria es el momento en que el autor la puso en el papel, y, por analogía, el momento en que la obra oral es *objetivada* por vez primera —enunciada por su autor— se interpreta como el de su

² Observemos de pasada que no solamente la tradición, sino también la existencia simultánea de estilos como distintas tendencias en el mismo medio, está mucho más restringida en la esfera del folklore; es decir, la multiplicidad de estilos suele corresponder en el folklore a la multiplicidad de los géneros.

nacimiento, mientras que en realidad, la obra no pasa a ser hecho del folklore sino al ser aceptada por la comunidad.

Los sustentadores de la tesis del carácter individual de la creación folklórica se inclinan a poner en lugar del concepto de "colectividad" el de "anonimato". Así, en un conocido manual de poesía oral rusa se afirma lo siguiente: "Está claro que, si en el caso de un canto ritual desconocemos quién fue el creador del rito, quién compuso el primer canto, esto no contradice la creación individual, sino que muestra sólo que el rito es tan viejo que no podemos determinar ni el autor ni las circunstancias en las que aparece el canto más antiguo y más estrechamente vinculado a aquél, y, además, que surgió en un medio en el que la personalidad del autor no despertó el menor interés, ya que no perdura su recuerdo. De esta suerte, la idea de creación 'colectiva' no tiene nada que hacer aquí." (M. Speranskij.) En este caso no se ha tenido en cuenta que no puede haber un rito sin sanción de la comunidad, que sería una *contradictio in adiecto* y que, aun cuando en el germen de tal o cual rito hubiera una expresión individual, el camino desde ésta hasta el rito es tan largo como el que va de la modificación individual del lenguaje a su mutación gramatical.

Lo que hemos dicho acerca del origen del rito (o de una obra de poesía oral) puede trasladarse asimismo a la evolución del rito (o a la evolución folklórica en general). La diferenciación, usual en lingüística, entre la modificación de la norma lingüística y el apartamiento individual con respecto a ésta —distinción que no sólo tiene significación cuantitativa, sino de principio, cualitativa— sigue siendo casi totalmente ajena a la folklorística.

Una de las características distintivas esenciales entre el folklore y la literatura es, sin ir más lejos, la que atañe a su concepto del ser de una obra de arte.

En el folklore, la relación entre la obra de arte, por una parte, y, por otra, su objetivación —lo que se llaman variantes de la obra interpretada por distintas personas—, es del todo análoga a la relación entre *langue* y *parole* —lengua y habla. Como la lengua, la obra folklórica es extrapersonal y tiene só-

lo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua.³ En la medida en que estas innovaciones individuales en el lenguaje (o en el folklore) corresponden a requerimientos de la colectividad y anticipan la evolución regular de la lengua (o del folklore), en esa medida se socializan y pasan a ser hechos de la lengua (o elementos de la obra folklórica).

La obra literaria está objetivada, existe concretamente, independientemente del lector, y cada lector se dirige inmediatamente a la obra. No es éste el camino de la obra folklórica, de intérprete a intérprete, sino un camino de obra a intérprete. La actuación de los intérpretes previos puede influir, sin duda, pero no es sino uno de los ingredientes de la recepción de la obra, y en modo alguno la única fuente, como en el folklore. El papel del intérprete de obras folklóricas no se puede identificar de ninguna manera ni con el del lector ni con el del recitador de obras literarias, ni tampoco con el del autor de ellas. Desde el punto de vista del intérprete de la obra folklórica, tales obras son hechos de lengua, y, por tanto, extrapersonales, independientes ya del intérprete dado, aunque permitan la deformación y la introducción de nuevo material poético y cotidiano. Para el autor de una obra literaria, ésta se le aparece como un hecho del habla; no se le da *a priori*, sino que hay de por medio una realización individual. Sólo está dado un complejo de obras de arte eficaces por el momento, y sobre ese fondo, sobre el fondo de sus requisitos formales, se va a crear y captar la nueva obra de arte (apropiándose de algunas formas, modificando otras y rechazando las más).

Una diferencia esencial entre el folklore y la literatura reside en que el primero corresponde a la lengua, y la otra, al habla. Remitiéndonos a la atinada caracterización que de la esfera del folklore hace Potebnja, aquí ni el poeta tiene funda-

³ Hay que tener presente —observa Murko— que los cantores de obras folklóricas no declaman a nuestro modo un texto fijo, sino que, en cierta medida, crean siempre.

mento para considerar propia su obra, o ajena la de otros poetas del mismo círculo. El papel de la censura realizada por la comunidad difiere, según ya fue señalado, entre la literatura y el folklore. Aquí la censura es imperativa y constituye una condición indispensable para que surjan obras de arte. El escritor, sin embargo, toma más o menos en cuenta las exigencias del medio, pero, de cualquier manera que se adapte a ellas, falta aquí la fusión indisoluble de la censura con la obra, característica del folklore. Una obra literaria no está predeterminada por la censura, no puede resultar totalmente de ésta, entrevé aproximadamente —en parte con tino, en parte no— sus exigencias; numerosas necesidades de la comunidad no se tienen para nada en cuenta.

En el terreno de la economía política hay una estrecha analogía en la relación entre literatura y consumidor y lo que se llama "producción según los mercados", en tanto que el folklore anda más cerca de la "producción sobre pedido".

El desacuerdo entre los requerimientos del medio y una obra literaria puede deberse a un error, pero también ser intención deliberada del autor, que se propuso modificar las exigencias del medio y reeducarlo literariamente. Semejante intento del autor de influir sobre la demanda puede no fructificar. La censura no cede, y entre sus normas y la obra surge una antinomia. Se inclina uno a representarse al "autor del folklore" de acuerdo con el prototipo del "poeta literario" y a semejanza suya, pero semejante trasposición no es válida. Opuestamente al "poeta literario", el "poeta folklórico" —como bien observó Aničkov— no crea "ningún medio nuevo", no tiene la menor intención de transformar el medio: el poder absoluto de la censura preventiva, que hace estéril todo conflicto de la obra con ella, crea un tipo particular de participantes en la creación poética y constriñe a la personalidad a desechar toda pretensión de vencer a la censura.

En la interpretación del folklore como exteriorización de la creación individual alcanzó su punto culminante la tendencia a eliminar la frontera entre la historia de la literatura y el folklore. Pero, como se desprende de lo dicho, creemos que tal

tesis ha de ser sometida a una revisión a fondo. ¿Significará esto una rehabilitación de la concepción romántica, tan duramente atacada por los representantes de la mencionada doctrina? No hay duda. En la caracterización que daban los teóricos románticos de la diferencia entre la poesía oral y la literatura ya había una serie de observaciones oportunas, y los románticos tenían razón al subrayar el carácter colectivo de la creación poética oral y compararlo con el lenguaje. Pero al lado de estas tesis legítimas, en la concepción romántica había una serie de afirmaciones que ya no resisten a la crítica científica contemporánea.

Ante todo, los románticos sobreestimaban la autonomía genética y la espontaneidad del folklore; sólo los trabajos de la siguiente generación de sabios mostraron qué enorme papel tiene en el folklore lo que la etnografía alemana moderna designa como "valor cultural decaído". Acaso dé la impresión de que el reconocimiento del lugar importante, y hasta exclusivo, de estos "valores decaídos" en el repertorio popular restringe grandemente el papel de la creación colectiva en el folklore. No es así, sin embargo. Las obras de arte tomadas por la poesía popular de las capas sociales superiores pueden ser productos típicos de una iniciativa personal y de una creación individual. Pero la interrogación acerca de las fuentes de la obra folklórica cae, por esencia, más allá de las fronteras de la folklorística. Todo preguntar por fuentes heterogéneas sólo llega a ser problema accesible a la interpretación científica si se considera desde el punto de vista del sistema al que se incorpora —el folklore, en este caso. Para la ciencia del folklore no es esencial el origen ni la naturaleza de las fuentes —que son extrafolklóricas—, sino el hecho del préstamo, la selección y la transformación del material tomado. Vistas así las cosas, la conocida tesis de que "el pueblo no produce, reproduce", pierde valor, ya que no estamos en condiciones de trazar una frontera infranqueable entre producción y reproducción, ni de tener en menos, en cierto modo, a la segunda. La reproducción no significa recepción pasiva, y en este sentido no hay diferencia de principio entre Molière, que adaptaba

piezas antiguas, y el pueblo que, en palabras de Naumann, "destripa un canto". La transformación de una obra perteneciente al llamado arte monumental en aquel al que llamamos primitivo es asimismo un acto creador. La creación se manifiesta aquí tanto en la elección de la obra tomada como en su disposición ante otros hábitos y exigencias. Las formas literarias fijas, pasadas al folklore, se convierten en material sometido a modificación. Sobre el fondo de otro medio poético, de otra tradición y de otra relación con los valores artísticos, la obra se interpreta de un modo nuevo, y aun el detalle formal que a primera vista se diría salvaguardado del préstamo, no se debe considerar idéntico a su prototipo; en esta forma artística, en palabras del investigador ruso Tynjanov, se opera una conmutación de las funciones. Desde el punto de vista funcional, sin el cual es imposible comprender los hechos artísticos, la obra de arte fuera del folklore y la misma adoptada por éste constituyen dos hechos fundamentalmente distintos.

El poema de Puškin "El húsar" es un ejemplo característico de cómo cambian de función las formas artísticas que pasan del folklore a la literatura y viceversa.⁴ El relato, típicamente folklórico, del encuentro del hombre sencillo con el mundo del más allá (la descripción de la maldad diabólica es el centro del relato) ha sido convertido por Puškin en una serie de cuadros de carácter mediante la motivación psicológica de los personajes y sus conductas. El héroe principal —el húsar— y la superstición popular los representa Puškin con matiz humorístico. El cuento utilizado por Puškin es popular; en la refundición debida al poeta, en cambio, el carácter popular es un procedimiento artístico: está señalado, por así decirlo. La expresión ingenua del narrador popular es para Puskin un ingrediente sabroso para una forma versificada. El poema de Puškin retornó al folklore, y, con algunas variantes, llegó a ser de las obras más conocidas del teatro popular ruso "Zar Maxi-

⁴ Cf. P. Bogatyrev, "Puškins Gedicht 'Der Husar', seine Quellen und sein Einfluss auf die Volkspoesie", *Očerki po poëtike Puskina* (Berlín, 1923).

miliano". Junto a otros préstamos tomados de la literatura sirve para dar cuerpo al episodio intercalado, y forma parte de los números del divertimento abigarrado que interpreta el húsar, héroe de este episodio. La jactancia fanfarrona del húsar corresponde al espíritu de la estética del juglar tanto como la representación humorística del diablo. Pero es evidente que el humor de Puškin, inclinado hacia la ironía romántica, poco tiene en común con la farsa del "Zar Maximiliano", que ha asimilado el poema en cuestión. Incluso en las variantes en que el poema de Puškin ha sido relativamente poco modificado, el público, formado en el folklore, lo toma de modo muy peculiar, sobre todo si lo representan actores populares mezclado con el resto de la representación. En las demás variantes, este trueque funcional recae en la forma misma: el estilo dialogado propio de este poema de Puškin es fácil de transformar en un verso folklórico, y del poema sólo queda el tema, despojado de motivaciones, en el que se intercalan una serie de gracias juglarescas y juegos de palabras típicos.

Si bien literatura y tradición oral pueden mezclar íntimamente sus destinos, aunque su influencia mutua pueda haber sido cotidiana e intensa, por mucho que el folklore haya tenido que ver con materia literaria, y también a la inversa, nada de esto justifica que confundamos la frontera de principio que separa la poesía oral de la literatura, y ello en nombre de la genealogía.

Otro error serio de la caracterización romántica del folklore era, aparte de suponer su espontaneidad, la tesis de que sólo podía ser su autor, como sujeto de la creación colectiva, un pueblo sin división en clases, una especie de personalidad colectiva con un alma, una visión del mundo, comunidad desconocedora de la expresión individual de la actividad humana. Esta conexión indisoluble entre la creación colectiva y una "comunidad cultural primitiva" la hallamos en nuestros días en Naumann y su escuela, que en muchos puntos se acerca a los románticos. "Aquí no existe aún el individualismo. No hay por qué avergonzarse de buscar comparaciones en el reino animal: allí están los paralelismos más próximos... El auténti-

co arte popular es arte colectivo, pero del mismo modo en que lo son los nidos de golondrina, las celdas de las abejas, las conchas de caracol" (H. Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, p. 190). "Todos son presas del mismo movimiento", añade Naumann acerca de los portadores de la cultura comunitaria, "a todos les animan iguales intenciones y pensamientos" (*ibid.*, p. 151). En esta concepción se oculta un peligro, como en cualquier deducción rectilínea de una mentalidad a partir de una manifestación social; por ejemplo, en el paso desde las características de la forma lingüística a las del pensamiento (donde el peligro de semejante identificación fue atinadamente señalado por Anton Marty). Lo mismo pasa en etnografía: el imperio ilimitado de la mentalidad colectiva no es en modo alguno requisito previo indispensable a la creación colectiva, aunque tal mentalidad proporcione un terreno particularmente favorable para la realización consumada de esa creación. Esta no es ajena ni siquiera a una cultura penetrada de individualismo. Basta con pensar en las anécdotas que corren por los medios cultivados actuales, en los rumores y chismes, en las supersticiones y la formación de mitos, en los usos sociales y en la moda. Por lo demás, los etnógrafos rusos que han indagado en los pueblos de los alrededores de Moscú también podrían decir mucho sobre el nexo entre un repertorio folklórico rico y vivo y la múltiple diferenciación social, económica, ideológica y hasta moral de los campesinos.

La existencia de una poesía oral (o de una literatura) no sólo se puede explicar psicológicamente, sino también, en alto grado, funcionalmente. Comparemos, por ejemplo, la existencia simultánea de la poesía oral y la literatura en los mismos círculos rusos cultivados de los siglos XVI y XVII: la literatura desempeñaba unas funciones culturales; la poesía oral, otras. Por supuesto, en las ciudades prepondera la literatura sobre el folklore, la "producción según los mercados" sobre la "producción sobre pedido". Pero a un poblado *conservador* la poesía individual, como hecho social, le resulta tan ajena como la producción "según los mercados".

Aceptar la tesis del folklore como exteriorización de la creación colectiva es plantearle a la folklorística una serie de tareas concretas. Es indudable que el traslado al territorio de la folklorística de los métodos y conceptos alcanzados en el estudio de materiales histórico-literarios ha perjudicado a menudo el análisis de las formas artísticas folklóricas. En particular, se ha subestimado la significativa diferencia que hay entre un texto literario y la transcripción de una obra folklórica que, sin más, la deforma irremediablemente y la traspone a otra categoría.

Sería ambiguo hablar de formas idénticas a propósito de folklore y de literatura. Así, pongamos por caso, el verso, concepto que a primera vista parece significar lo mismo, tanto en literatura como en folklore, cubre aspectos en realidad muy diferentes en el plano funcional. Marcel Jousse, el sutil investigador del *style oral rythmique*, considera tan importante esta distinción, que reserva para la literatura los conceptos "verso" y "poesía", en tanto que para la creación oral emplea las designaciones "esquema rítmico" y "estilo oral", a fin de evitar que se introduzca en estos conceptos el contenido literario habitual, con lo que revela magistralmente la función mnemotécnica de semejantes "esquemas rítmicos". Así interpreta Jousse el estilo rítmico oral en un *milieu de récitateurs encore spontanés*: "Puede imaginarse una lengua cuyas docientas o trescientas frases rimadas, cuyos cuatrocientos o quinientos esquemas rítmicos tipo estuvieran fijados para siempre y los transmitiera sin modificación la tradición oral: entonces, la invención personal consistiría, tomando por modelo estos esquemas rítmicos, en crear a su imagen, con los estereotipos proposicionales como contrapeso, otros esquemas rítmicos de forma parecida, con igual ritmo, igual estructura... y, dentro de lo posible, igual sentido."⁵ Aquí está definida claramente la relación entre tradición e improvisación, entre *langue* y *parole* en la poesía oral. El verso, la estro-

⁵ *Études de psychologie linguistique* (París, 1925) [en realidad se trata de una cita de los *Hain teny merinas*, de Jean Paulhan (París, 1913), pp. 52-53].

fa y las estructuras de composición más complicadas son en el folklore, por un lado, un vigoroso soporte de la tradición, y por otro (estrechamente asociado al primero), un recurso eficaz de la técnica de la improvisación.⁶

La tipología de las formas folklóricas debe constituirse independientemente de la de las formas literarias. Uno de los problemas más actuales de la lingüística es la elaboración de la tipología fonológica y morfológica. Ya se ha podido advertir que hay leyes estructurales generales que no tienen que ver con los lenguajes: la diversidad de estructuras fonológicas y morfológicas es limitada y puede reducirse a un número comparativamente reducido de tipos fundamentales, lo cual se debe a que la diversidad de las formas de la creación colectiva es limitada. El habla tolera mayor multiplicidad de variaciones que la lengua. Estas verificaciones de la lingüística comparada pueden confrontarse con la diversidad de temas característica de la literatura y, por otra parte, con la diversidad temática limitada de los cuentos en el folklore. Semejante limitación no es explicable en virtud de comunidad de fuentes, ni de psiquismo o circunstancias exteriores. Surgen temas análogos en virtud de las leyes generales de la composición poética. Tales leyes son, como las leyes estructurales del lenguaje, más uniformes y estrictas con respecto a la creación colectiva que con respecto a la individual.

La tarea más apremiante de la folklorística sincrónica es la caracterización del sistema de las formas artísticas que constituyen el repertorio actual de una comunidad determinada —un pueblo, un distrito, una unidad étnica. Para ello hay que tener en cuenta las relaciones mutuas entre las formas dentro del sistema, su jerarquía, la diferencia entre formas productivas y las que han perdido productividad, etc. Gracias al repertorio folklórico se diferencian, no sólo grupos etnográficos y geográficos, sino también grupos caracterizados por el sexo

⁶ G. Gesemann ofrece interesantes indicaciones acerca de las peculiaridades específicas de esta técnica de improvisación en su trabajo "Kompositionen schema und heroisch-epische Stilisierung" (*Studien zur südslawischen Volksepik*, Reichenberg, 1926).

(folklore masculino y femenino), la edad (niños, jóvenes, viejos), la ocupación (pastores, pescadores, soldados, bandidos, etc.). En la medida en que los grupos ocupacionales mencionados producen folklore por sí mismos, tales ciclos folklóricos pueden compararse con las lenguas de los oficios. Sólo que hay repertorios folklóricos que pertenecen, en efecto, a un grupo determinado, pero que están destinados a consumidores exteriores al grupo. En tales casos, la producción de poesía oral es una de las marcas profesionales del grupo. Así, por ejemplo, en gran parte de Rusia los poemas religiosos los interpretan casi exclusivamente los *kaliki perekhožie*, mendigos errantes que suelen estar organizados en comunidades especiales. La recitación de los poemas religiosos es una de sus principales fuentes de ingresos. Entre semejante situación de separación absoluta de productor y consumidor, y el caso extremo inverso, en el que la comunidad entera es a la vez productora y consumidora (refranes, anécdotas, coplas, ciertos géneros de canciones, rituales o no), hay una serie de tipos intermedios. En un medio determinado se destaca un grupo de individuos dotados, que convierten más o menos en monopolio propio la producción de determinado género folklórico (los cuentos, por ejemplo). No se trata de profesionales, y la producción poética no es su principal ocupación; más bien son aficionados que cultivan la poesía en horas de ocio. No se aprecia aquí, en modo alguno, identidad cabal entre productor y consumidor, pero tampoco hay ninguna separación completa. La frontera es flotante. Hay quienes son más o menos narradores, pero también oyentes; el productor-aficionado se vuelve con facilidad un consumidor, y viceversa.

La creación poética oral sigue siendo colectiva, hasta en el caso de separación de productor y consumidor, sólo que entonces lo colectivo adquiere rasgos específicos. Se trata de una comunidad de los productores y la "censura preventiva" está aquí más emancipada del consumidor que cuando hay identidad de éste con el productor, caso en que la censura considera en igual medida los intereses de la producción y del consumo.

Sólo en una circunstancia sale de su marco la poesía oral, por su esencia misma, y deja de ser creación colectiva: cuando un grupo muy acorde de profesionales, dueños de una tradición sólida, recibe determinadas producciones poéticas con tal devoción, que se afana por todos los medios en preservarlas sin la menor modificación. Toda una serie de ejemplos históricos muestra que esto es más o menos posible. Así, a través de los siglos, los sacerdotes transmitieron himnos védicos —de boca a boca, “a cestos”, según la terminología budista. Todos los esfuerzos apuntaban a impedir la deformación de aquellos textos, y lo lograron, si dejamos aparte innovaciones ínfimas. Allí donde el papel de la comunidad se reduce a la preservación de una obra poética elevada a la categoría de canon intocable, se acabó la censura creadora, la improvisación y la creación colectiva.

Acompañando a las formas límite de la poesía oral, puede mencionarse también la literatura. La actividad de los autores anónimos y de los copistas de la Edad Media, pongamos por caso, exhibe, sin salir del terreno de la literatura, algunas características que la acercan en parte a la poesía oral: el copista trataba a menudo la obra que copiaba a modo de material susceptible de transformación. Pero, haya tantos fenómenos de transición como se quiera, en las lindes entre la creación individual y la colectiva no seguiremos el ejemplo del famoso sofista, que se quebraba la cabeza tratando de averiguar cuántos granos de arena habría que quitarle a un montón para que dejase de serlo. Entre dos ámbitos culturales vecinos cualesquiera hay siempre zonas fronterizas y de transición, lo cual no nos autoriza a negar la existencia de dos campos diferentes o la fecundidad de tal deslinde.

Si en su tiempo la aproximación entre folklórica e historia literaria permitió poner en claro una serie de cuestiones de carácter genético, la separación de dichas disciplinas y el restablecimiento de la autonomía de la folklórica seguramente facilitarán la explicación de las funciones del folklore y la revelación de sus principios estructurales y particularidades.

Carta a Haroldo de Campos sobre la textura poética de Martin Codax¹

FUE Luciana Stegagno Picchio quien, con su infalible gusto literario, atrajo mi atención hacia las encantadoras *Cantigas* del trovador galaico-portugués. La monografía fundamental de Celso Ferreira da Cunha, *O Cancioneiro de Martin Codax* (Río de Janeiro, 1956), y una instructiva conversación con Francis Rogers me ayudaron a apreciar estas espléndidas creaciones de una época sorprendente en la historia del arte verbal europeo.

Como admirador de la insuperable clarividencia de usted, tocante a los más íntimos nexos entre sonido y sentido, agudeza que sustenta y nutre sus atrevidos experimentos poéticos y sugestivos descubrimientos, y que inspira las extraordinarias trasposiciones que hace usted de poemas en apariencia intraducibles partiendo de lenguas bien distintas, desearía compartir con usted mis rápidas observaciones en torno a un exquisito espécimen de las joyas verbales galaico-portuguesas del siglo XIII, la quinta de las siete *Cantigas d'amigo* de Martin Codax.

*Quantas sabedes amar amigo
treydes comig' a lo mar de Vigo
e banhar nos emos nas ondas.*

*Quantas sabedes amar amado
treydes comig' a lo mar levado
e banhar nos emos nas ondas.*

¹ "Letter to Haroldo de Campos on Martin Codax's poetic texture" *Twentieth Century Studies*, diciembre de 1972 (Canterbury).

*Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo
e banhar nos emos nas ondas.*

*Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado
e banhar nos emos nas ondas.*

Traducción literal:

Cuantas sabéis amar al amigo
venid conmigo al mar de Vigo
y nos bañaremos en las ondas.

Cuantas sabéis amar al amado
venid conmigo al mar levantado
y nos bañaremos en las ondas.

Venid conmigo al mar de Vigo
y veremos a mi amigo
y nos bañaremos en las ondas.

Venid conmigo al mar levantado
y veremos a mi amado
y nos bañaremos en las ondas.

Cada una de las cuatro estrofas contiene: 1) un pareado de decasílabos rimados, y 2) un estribillo no rimado de nueve sílabas (o, siguiendo la nomenclatura tradicional portuguesa, que descarta la sílaba final átona, dos *eneasílabos graves* y un *octosílabo grave*). La línea del estribillo y una línea de cada pareado presentan imágenes marinas, en tanto que el otro verso de cada pareado trata de un tema amoroso. El corte divide los versos amorosos en dos miembros (cólonas) iguales, 5 + 5, por ejemplo: *Quantas sabedes / amar amigo*, en tanto que los miembros de los versos marítimos son asimétricos: 4 + 6 en los pareados —*Treydes comig' / a lo mar*

de *Vigo*— y 6 + 3 en el estribillo o bordón —*E banhar nos emos / nas ondas*.

El armazón de los componentes móviles y repetitivos proporciona un criterio diferente para dividir los versos rimados: cada uno consiste en dos segmentos, el primero de siete sílabas, que llamaremos “base”, y el segundo de tres sílabas, que llamaremos “coda”.

Cada línea rimada contiene cuatro tiempos fuertes, que caen en las sílabas primera, cuarta, séptima y novena: *Quantas sabedes amar amado*. De modo que la sílaba penúltima de la coda y la última de la base están siempre acentuadas. Los tres tiempos fuertes de la base están separados por tiempos débiles bisílabos. En las líneas pareadas, la invariante estructural de cada colon es su doble *tiempo fuerte*, en tanto que la división de tales líneas en bases y codas va señalada por la diferencia entre los dos *tiempos débiles* internos bisílabos de la base y los dos monosílabos de la coda.

Por lo que toca al estribillo, la pauta de acentuación de su primer miembro, hexasílabo, repite el último miembro, también hexasílabo, de la línea marina anterior: *a lo mar de Vigo // e banhar nos emos*. Todo el verso del estribillo está constituido según una alternación regular de cuatro tiempos débiles —dos bisílabos y dos monosílabos— separados por tres tiempos fuertes.

La constitución de las codas divide las estrofas de la *Cantiga* en dos *impares* y dos *pares*. Dentro de cada una de estas parejas coinciden las codas, en tanto que las estrofas impares y pares exhiben dos parejas diferentes de palabras rimadas. En cada pareja, una de ellas es amorosa, y la otra atañe al tema marino. Así, *amigo* rima con *de Vigo* en las estrofas nones, y *amado* con *levado* en las pares. En el encadenamiento fonético terminal *vcvcv* de las codas, sólo la segunda pareja de *v(ocal)* y *c(onsonante)* diferencia estas dos rimas, mientras el resto de la serie se mantiene invariable: *am..o - ev..o*.

Las dos estrofas *anteriores* (I y II) de la *Cantiga* difieren de las dos *posteriores* (III y IV) en la constitución de sus bases, así como en el orden de éstas y de las codas. La base porta-

dora de las imágenes marinas en cada pareado es invariable a través de las cuatro estrofas (*treydes comig' a lo mar*), en tanto que la otra base, temáticamente amorosa, permanece inalterable dentro de cada par de pareados, pero distingue las estrofas anteriores (I, II, *Quantas sabedes amar*) de las posteriores (III, IV, *e veeremo' lo meu*). En las estrofas anteriores la base variable precede a la base marina invariante, y en las estrofas posteriores está invertido el orden de las bases y, correspondientemente, el orden de las dos codas rimadas. Así, la base invariante va seguida en las estrofas posteriores de las mismas codas que en las anteriores. En contraste con la prótasis amorosa subordinada (*Quantas*) y la apódosis marina de los pareados anteriores, en los posteriores, la prótasis marina va seguida de una apódosis amorosa coordinada (*e*) o, con respecto al estribillo constante, el motivo amoroso aparece envuelto en la metáfora marina, de suerte que ambos temas se funden.

El final de la base rima en los pareados anteriores (*amar - a lo mar*) y comparte una sucesión de tres fonemas con los pareados posteriores (*a lo mar - lo meu*). De este modo, las líneas temáticamente diferentes (marinas y amorosas) están ligadas fónicamente no sólo en sus codas, sino también en sus bases. Por otro lado, las palabras iniciales de los dos miembros hexasílabos invariantes, marinos, de las cuatro estrofas riman entre sí: *a lo mar - e banhar*.

Por otra parte, en las estrofas impares, la palabra antecedente de la base invariable (la segunda palabra acentuada contando desde el final), *comig' < comigo*, forma una rima potencialmente completa con la coda de la línea adyacente, *amigo*, y por su parte, en las estrofas pares, el verbo correspondiente en posición de la base invariable establece una rima gramatical con el verbo del verso siguiente: II *sabedes - treydes* y IV *veeremo' - emos*. A través de todas las variaciones de base y coda, pues, la textura sonora vincula íntimamente la línea amorosa a los versos vecinos, de imágenes marinas.

El estribillo, con su rasgo nasal cinco veces reiterado y sus

cuatro palabras terminadas en /s/, confronta en una especie de juego de palabras *nos* y *nas*. El *ondas* terminal del bordón responde a las palabras iniciales de las cuatro estrofas —I, II *Quantas* y III, IV *Treydes*. La estructura interior de todos los versos de los cuatro pareados, con sus dieciocho nasales labiales, presenta una repetición de /m/ y de la vocal precedente o de las dos vocales colindantes: en las cuatro bases invariantes —*comig'* a *lo mar*— y en la otra línea de los cuatro pareados, las estrofas anteriores lucen una figura etimológica —I *amar amigo*, II *amar amado*— y las estrofas III, IV invierten el orden de las vocales adyacentes —*veeremo' lo meu*. O sea, que la nasal grave enlaza la familia léxica *amar* (I, II), *amigo* (I, III), *amado* (II, IV) con el *mar* (I-IV) metonímico, pero sobre todo metafórico, y con categorías gramaticales tan semánticamente subjetivas como la primera persona del plural de las formas de futuro en *emos* (I, II, III bis, IV bis) y especialmente la primera persona del singular de los pronombres *comig'* (I-IV) y *meu* (III, IV). Casi despojados de otras nasales, los pareados difieren de manera notable del estribillo climáctico, con sus nasales sobre todo altas, las cuatro /n/ y la /ɲ/.

Si aceptamos la lectura de la base marina propuesta por J. J. Nunes en su *Crestomatia arcaica* (Lisboa, 1906), p. 343 —*treydes vos mig'*, con una construcción verbal reflexiva paralela a la forma gramatical del estribillo (cf. Cunha, p. 69)—, la textura fónica de esta línea gana un nexo más entre la base y la coda: *treydes vos - de Vigo / levado*. La línea descuella en cuanto a reduplicaciones de fonemas consonánticos. Hay seis pares en la variante impar y seis en la par: *Treydes vos mig* a *lo mar de Vigo* (2 /r/, 2 /d/, 2 /s/, 2 /v/, 2 /m/ y 2 /g/); *Treydes vos mig* a *lo mar levado* (2 /r/, 2 /d/, 2 /s/, 2 /v/, 2 /m/ y 2 /l/). En una palabra, tanto en la variante impar como en la par de este verso, doce de los trece fonemas consonánticos adyacentes a vocal forman parte de pares reduplicativos.

En contraste con el tiempo fuerte final del estribillo, *ondas*, los tiempos fuertes de los pareados nunca caen sobre vocales redondeadas y se restringen a sólo tres silábicas: doce /á/, doce /é/ y ocho /i/, con una distribución pasmosamente simé-

trica de los contrastes vocálicos entre los cuatro pareados del poema y entre los cuatro tiempos fuertes de sus ocho decasílabos:

DISTICOS	Internos	Externos	Anteriores	Posteriores	Pares	Impares
a	6	6	8	4	8	4
e	6	6	4	8	6	6
i	4	4	4	4	2	6

TIEMPOS FUERTES	Internos	Externos	Anteriores	Posteriores	Pares	Impares
a	6	6	2	10	4	8
e	6	6	10	2	4	8
i	4	4	4	4	8	—

El par de pareados externos (I, IV) ofrece la misma distribución de las tres vocales en tiempo fuerte que el de los pareados internos (II, III), es decir, exactamente la mitad del número total asignado a cada una de estas vocales en los cuatro pareados de la *Cantiga*. En cada uno de los dos pares se presentan seis /á/ y seis /é/. Observamos un equilibrio vocálico sorprendentemente parecido entre los dos tiempos fuertes externos y los dos internos de los ocho versos de pareados o, en otras palabras, entre los comienzos y los finales de sus dos miembros.

Las otras dos oposiciones entre pareados, su división en pares de pareados anteriores (I, II) y posteriores (III, IV), y en pares de pareados impares (I, III) y pares (II, IV), otorgan a las dos parejas correlativas una diferencia contraria en la frecuencia de /á/ y de /é/ o /i/. Los pareados anteriores traen cuatro /á/ más y cuatro /é/ menos que los pareados posteriores, en tanto que el número de /i/ es idéntico en ambos pares de pareados. De forma paralela, los pareados pares incluyen cuatro /á/ más y cuatro /i/ menos que los pareados nones, mientras que el número de /é/ se mantiene el mismo en las dos parejas de pareados.

Una oposición análoga de frecuencia entre /á/ y una de las vocales delanteras, agudas, determina la relación entre los tiempos fuertes anteriores y posteriores, y pares y nones, pero en estos casos la diferencia de frecuencia es de ocho y la

dirección de la preponderancia numérica está invertida, en comparación con la distribución de las mismas vocales entre pareados anteriores y posteriores o impares y pares. Los pareados anteriores comprenden ocho /á/ menos y ocho /é/ más que los tiempos fuertes posteriores, pero el número de /i/ es idéntico, justamente lo mismo que observábamos en el caso de los pareados anteriores y posteriores. Entre los tiempos fuertes pares y nones, la relación entre frecuencias es la misma —cuatro a ocho— para /á/ y /é/, de modo que los tiempos fuertes pares comprenden ocho /á/ y /é/ menos y ocho /i/ más que los tiempos fuertes nones. La ausencia total de /i/ en tiempos fuertes impares hace particularmente eficaz este contraste, y, por su parte, la alternación de rimas finales pone de realce la prevaencia de los dos fonemas doblemente opositivos, /á/ en los pareados pares, /i/ en los pareados impares.

Asume un papel significativo la rigurosa selección y la distribución simétrica de las clases gramaticales. No figuran sujetos nominales en la *Cantiga*. Se emplean nombres en los finales de los cuatro versos amorosos, como objetos directos gobernados por verbos transitivos, mientras que en las ocho líneas marítimas funcionan nombres comunes como modificadores locativos circunstanciales introducidos por una preposición: en el estribillo cierran la línea (*nas ondas*), pero en los pareados van seguidos de un modificador adnominal final, el nombre propio (*de Vigo*) o el adjetivo (*levado*). Cada verso contiene un verbo finito, siempre en plural. En los pareados, el masculino singular de todos los nombres contrasta claramente con el plural de las formas finitas y con el femenino de los interlocutores, aludidos por estas formas verbales y expresados por el pronombre relativo *Quantas*. Contrariamente a las líneas rimadas, el bordón extiende el número enunciado y el género aludido por el verbo en la línea entera, con su plural femenino *ondas*.

En el poema sólo aparecen dos formas verbales finitas: la segunda persona del plural en tiempo presente (*sabedes* y, quizá, con connotación imperativa, *treydes*) y la primera per-

sona del plural en tiempo futuro (*veeremo'* y *banhar nos emos*). Cada una de estas variedades temporales y personales aparecen seis veces, pero la primera figura cuatro veces en las estrofas anteriores y sólo dos en las posteriores, y la otra manifiesta orden inverso: dos veces en las estrofas anteriores y cuatro en las posteriores. La distribución de los pronombres tocantes a la primera persona del singular (dos veces en las estrofas anteriores y cuatro en las posteriores) muestra la misma tendencia hacia la inclusión y promoción graduales del yo femenino que habla: *e veeremo' lo meu amigo / amado*. Esta línea amorosa de ambas estrofas posteriores, con sus tiempos fuertes agudos, de tono alto, y su patente predominio de vocales y consonantes resonantes, frente a una sola obstruyente —/g/ o /d/— al final, representa una respuesta extática a la abundancia de obstruyentes —siete— en el colon *Quantas sabedes*, principio mismo de la *Cantiga*.

Vocabulorum constructio en el soneto de Dante "Se vedi li occhi miei"^{1,2}

0.1. Dante tenía perfecta conciencia del sentido etimológico de la palabra *versus*, tal como se manifiesta, con toda claridad, en su equivalente italiano *volta*, "vuelta", al cual recurrimos, dice Dante, *cum vulgus alloquimur*, "cuando nos dirigimos al profano" (*De vulgari eloquentia*, II, x, 2).³

La recurrencia a una misma pauta formal sirve de guía a su descripción de las unidades métricas y estróficas en este admirable tratado: *Cantio est coniugatio stantiarum* (II, ix, 1; cf. VIII, 6). La disposición de las partes (*partium habitudo*) se considera como tarea primordial del arte (II, xi, 1), y esto comprende la articulación de los versos (*contextum carminum*) y las relaciones entre las rimas (*rithimorum relationem*). Según la teoría de Dante (I, vi, 4), la forma del lenguaje (*forma locutionis*) engloba el sentido léxico de las palabras (*rerum vocabula*), su construcción (*vocabulorum constructionem*)⁴ y,

¹ "Vocabulorum constructio in Dante's sonnet 'Se vedi li occhi miei'", *Studi Danteschi*, XLIII (1966), pp. 7-33. Escrito en colaboración con P. Valesio.

² Los autores agradecen a Gianfranco Contini, Maria Corti, Riccardo Picchio, Aurelio Roncaglia, Cesare Segre y Maria Simonelli sus inapreciables sugerencias.

³ Cf. A. Marigo (ed.). *De Vulgari Eloquentia* (Florenca, 1957³), nota 24 a II, x, 4.

⁴ *Est enim sciendum, quod constructionem vocamus regulatam compaginem dictionum, ut "Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri". Sunt enim quinque hic dictiones compacte regulariter, et unam faciunt constructionem:* "Hay que saber, en efecto, que el nombre de construcción se da a un conjunto de palabras regulado, por ejemplo: 'Aristóteles fue filósofo en tiempo de Alejandro.' Hay aquí, en efecto, cinco palabras ensambladas regularmente, y forman una sola construcción." (II, vi, 2.)

en fin, la manifestación de esta construcción (*constructionis prolationem*).⁵ En poesía se requiere una elevada selectividad *in vocabulis atque constructione* (II,vi, 7).

0.2. Para ilustrar este arte supremo de la textura gramatical —*quam supremam vocamus constructionem*— a partir de la poesía misma de Dante, analizaremos el siguiente soneto, que data de los primeros años del siglo XIV:

- I ₁ *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi*
₂ *per novella pietà che 'l cor mi strugge,*
₃ *per lei ti priego che da te non fugge,*
₄ *Signor, che tu di tal piacere i svaghi:*
- II ₅ *con la tua dritta man, ciò è, che paghi*
₆ *chi la giustizia uccide e poi rifugge*
₇ *al gran tiranno del cui tosco sugge*
₈ *ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi,*
- III ₉ *e messo ha di paura tanto gelo*
₁₀ *nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace;*
₁₁ *ma tu, foco d'amor, lume del cielo,*
- IV ₁₂ *questa vertù che nuda e fredda giace,*
₁₃ *levala su vestita del tuo velo,*
₁₄ *ché senza lei non è in terra pace.⁶*

0.3. Convendrá presentar una traducción tan literal como se pueda:

- I ₁ Si ves los ojos míos a llorar inclinados
₂ por una nueva congoja que el corazón me consume,
₃ por ella te ruego que de ti no huye,
₄ Señor, de tal placer líbralos:

⁵ Cf. Marigo, *op. cit.*, nota 27 a I, vi. 4.

⁶ Cf. Dante Alighieri, *Rime*, ed. de G. Contini (Turín, 1965), pp. 180ss.

- II ₅con tu diestra, esto es, castiga
 ₆quien la justicia mata y luego huye
 ₇al gran tirano cuyo veneno chupa,
 ₈veneno que él vertió y quiere que ahogue al mundo,
- III ₉y ha puesto de pavor tanto hielo
 ₁₀en el corazón de tus fieles, que todos callan;
 ₁₁mas tú, lumbre de amor, luz del cielo,
- IV ₁₂esta virtud que desnuda y fría yace
 ₁₃álzala en alto vestida con tu velo,
 ₁₄pues sin ella no hay en la tierra paz.

1.1. El soneto tiene igual número de estrofas que una tétrada de cuartetos; en los dos casos subyacen tres oposiciones binarias a la *coniugatio stantiarum* reunión de las estrofas, que permiten buscar tres tipos similares de correspondencia entre las estructuras internas, y en particular entre las estructuras gramaticales, de las cuatro estrofas. Las estrofas impares (I, III), pueden entrar en oposición con las estrofas pares (II, IV), y dentro de cada una de estas parejas pueden insinuarse correspondencias entre una estrofa y otra. Las estrofas extremas (I, IV) son susceptibles de contener rasgos comunes, en oposición a las características gramaticales que constituyen, por el contrario, la unidad de las estrofas medias (II, III). Por último, las estrofas iniciales (I, II) pueden oponerse en su textura gramatical a las estrofas finales (III, IV), propias a hallar unidad en similitudes distintivas. De suerte que un poema de cuatro estrofas posee virtualmente tres juegos de correspondencias entre sus estrofas distantes: impares (I, III); pares (II, IV); extremas (I, IV); y al tiempo, tres juegos de correspondencias entre las estrofas adyacentes: iniciales (I, II); finales (III, IV); medias (II, III).

1.2. Por otro lado, el soneto muestra diferencias importantes con respecto a un poema de cuatro cuartetos. En este último, todas las estrofas son mutuamente simétricas y los tres tipos de correspondencias que acabamos de mencionar

pueden reaparecer, a nivel microestructural, entre los cuatro versos de cada una de las estrofas. El soneto, por el contrario, desde el punto de vista del número de versos, combina una paridad, dentro de cada una de las dos parejas que forman las dos estrofas iniciales y las dos finales, y una disparidad entre estas dos parejas. Es esta mezcla ingeniosa de simetrías y disimetrías, y en particular de estructuras binarias y de estructuras ternarias al nivel de las relaciones entre estrofas, lo que ha valido al soneto italiano su permanencia en el tiempo y su expansión en el espacio.⁷

1.3. Cuando en el soneto se analizan las correspondencias gramaticales entre los cuartetos y los tercetos, tiene importancia recordar que el segundo verso a partir del principio (+2) y el segundo verso a partir del final (-2) son distintos en el cuarteto, pero se confunden en el terceto. La predilección de Dante por los tercetos está manifiestamente en relación con el hecho de que tengan un verso medio; por la misma razón, los metros "parisílabos", desprovistos de sílaba media, le parecían inferiores a los modelos imparisílabos, en el grado en que puede serlo la materia bruta en comparación con la forma, organizada, centrada (*quemadmodum materia forme*, II, v. 7). Entre estos metros impares, el endecasílabo, es decir, el pentámetro yámbico, pasaba a ojos de Dante por la forma poética más noble (III, v. 3, 8; *superbissimum carmen*), en virtud de su fuerza semántica, gramatical y léxica (*capacitate sententie, constructionis et vocabulorum*) y, más que nada, por su disposición en el tiempo (*temporis occupatione*), que dota al verso de un pie medio y flanquea esta sílaba mediana de alas impares, pentasílabas.⁸

⁷ Cf. L. Biadene, "Morfologia del Sonneto nei sec. XIII e XIV", *Studi di Filologia Romanza*, IV (1889); E. H. Wilkins, *The Invention of the Sonnet and Other Studies* (Roma, 1959), pp. 11-39; M. Fubini, *Metrica e poesia* (Milan, 1962), cap. III.

⁸ Cf. F. Koenen, "Dantes Zahlensymbolik", *Deutsches Dante-Jahrbuch*, VIII (Berlín, 1924), pp. 26-46: "Die erste bedeutungsvolle Zahl ist die Drei. Sie ist die erste vollkommene Zahl, weil sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat, ohne sich in zwei gleiche Teile zerlegen zu lassen. So Hugo von St. Victor" (p. 26)... "Der im Mittelalter viel gelesene Mar-

Así, desde el punto de vista silábico, en el verso, el centro principal (señalado en el esquema siguiente por un circulito) cae en el tercero de los cinco tiempos fuertes; y los centros accesorios (señalados en el esquema por puntos negros) coinciden con el segundo y el quinto de los seis tiempos débiles; en una palabra, en la sucesión, cada sílaba múltiplo de tres —la tercera, la sexta, la novena (es decir, la tercera a partir del final)— sustenta uno de los tres centros, y el segundo de los tres es el centro principal. Este *celeberrimum carmen*, la más gloriosa de las formas poéticas, responde a un esquema métrico reversible:

$$\rightleftarrows \text{U} - \overset{\circ}{\text{U}} - \text{U} \overset{\circ}{\text{U}} - \overset{\circ}{\text{U}} - \text{U}$$

La mayoría de los versos del poema señalan el pie medio por una diéresis después de la sexta o, más raramente, antes de la quinta sílaba; por lo demás, el final de la palabra va generalmente acompañado de una pausa sintáctica.

2.1. La *rithimorum habitudo* (disposición de las rimas) del soneto responde a uno de los esquemas habituales: *abba abba cdc dcd*; los cuartetos y los tercetos obedecen, unos y otros, a los dos principios de la simetría y la antisimetría, pero según un orden jerárquico diferente.⁹ Los dos cuartetos son

tianus Capella schreibt die Einheit dem Schöpfergott, die Zweiheit der Materie, die Dreizahl den Idealformen zu" (p. 31). "La cifra más rica en sentido es el Tres. Es el número más perfecto, porque tiene un principio, un medio y un fin, sin que se pueda dividir en dos partes iguales. Tal es la posición de Hugo de Saint-Victor" (p. 26)... "en cuanto a Marciano Capella, que fue muy leído durante la Edad Media, atribuye la Unidad al Dios Creador, el Dos a la Materia, el Tres a las Formas Ideales" (p. 31). Koenen remite a Casiodoro, que define el once como la "cifra de la abundancia", pero sostiene que Dante, pese a su insistencia en hacer el elogio del endecasílabo, no menciona esta interpretación; pues bien, precisamente en el pasaje aquí citado de este tratado de Dante se atribuye a este metro una total *abundantia*.

⁹ Recordemos que las dos hojas de un díptico son simétricas cuando cada una de ellas representa, por ejemplo, una mujer seguida por dos niños, y que son antisimétricas cuando a tal representación se le empareja un niño seguido por dos mujeres. Cf. A. Shubnikov, *Simmetrija i antisimmetrija konechnykh figur* (Moscú, 1951).

simétricos uno del otro, en tanto que el terceto *dcd* responde de manera antisimétrica a *cdc*. En compensación, los pares interiores de los cuartetos son antisimétricos (*ba-ab*), mientras que los pares que subtienden el conjunto de los dos tercetos son simétricos (*cd-cd-cd*).

2.2. El esquema *abba* (*rime incrociate*, rimas abrazadas) que rige la interrelación en los cuartetos de las dos rimas cuádruples, se extiende aquí a cada una de las dos rimas tomada aisladamente. En la serie: ₁vaghi - ₄svaghi - ₅paghi - ₈allaghi, los extremos: ₁vaghi - ₈vuol che 'l mondo allaghi están semánticamente emparentados ("inclinados" - "quiere", "llorar" - "ahogar"), en tanto que los medios: ₄che tu... svaghi - ₅che paghi están vinculados por un estrecho paralelismo gramatical. Igualmente, la segunda rima relaciona elementos extremos que están emparentados semánticamente: ₂cor mi strugge - ₇tosco sugge ("que el corazón me consume" - "cuyo veneno chupa"; cf. también las correspondencias fónicas: cor - toscó, strugge - sugge), en tanto que los términos medianos hacen funcionar el mismo verbo, con o sin prefijo: ₃fugge - ₆Ri fugge. En cambio, las rimas contribuyen a constituir la unidad de cada cuarteto según procedimientos variados: ₂strugge, ₃fugge tienen sujetos femeninos, ₆rifugge y ₇sugge, masculinos; ₁vaghi, ₄svaghi están ligados por una rima "derivada".¹⁰ En el segundo y cuarto versos de la segunda estrofa, los términos de la rima, ₆rifugge, ₈allaghi, pertenecen al esquema trisilábico tan caro a Dante (cf. II, VII, 5). De suerte que nada más los versos *pares* del cuarteto *par* rematan con una palabra de número *impar* de sílabas, en tanto que los versos *impares* de todas las estrofas, todos los versos de las estrofas *impares* y el verso *par* del terceto *par* concluyen todos en disílabo.

2.3. En los tercetos, las palabras de la rima reflejan con claridad dos series opuestas de imágenes: una serie negativa, una serie positiva. Se trata de ₉gelo frente a ₁₁cielo, ₁₃velo; y de ₁₀tace, ₁₂freda giace frente a ₁₄pace: "hielo" ante "cielo" y "velo"; "calla" y "fría yace" ante "paz". La segunda serie

¹⁰ Cf. Biadene, *op. cit.*, pp. 157ss.

constituye, con respecto a la primera, una antisimetría especular:¹¹ — + + / — — +.

Pero al mismo tiempo, la sucesión de las rimas (y la de los versos enteros) en el conjunto de estos dos tercetos, exhibe una relación similar y no obstante inversa: — — + / — + +. El combate dramático, evocado en las estrofas finales del soneto, entre el bien y el mal, halla expresión, a nivel "plástico", en estas dos antisimetrías especulares.

2.4. La *rithimorum relatio*, entre los cuartetos y los tercetos, deja aparecer una divergencia sorprendente y al mismo tiempo una correspondencia estructural notable. La rima inicial de los cuartetos y la rima final de los tercetos tienen de particular que la primera comienza y la otra termina con una palabra que, tanto en un caso como en el otro, difiere gramaticalmente de las demás palabras de la serie. El adjetivo ₁vaghi se opone a los verbos ₄svaghi, ₅paghi, ₈allaghi; el nombre ₁₄pace se opone a los verbos ₁₀tace, ₁₂giace; y son éstas las solas desviaciones con respecto a las exigencias gramaticales que aparecen en las rimas del soneto. En los cuartetos, las otras siete palabras de rima son todas verbos de acción. A estos verbos finitos, así como a la completa ausencia de sustantivos en las rimas de los cuartetos, las rimas de los tercetos oponen cuatro sustantivos y dos verbos de estado (₁₀tace, ₁₂giace). Este desacuerdo radical, al nivel de las realidades gramaticales que las rimas portan entre las dos estrofas iniciales y las dos estrofas finales, dibuja la curva del poema en su forma más condensada.

3.1. El carácter de excepción que presenta, en el primero y en el último verso del soneto, el estatuto gramatical de la palabra rimada, no es el único rasgo distintivo de estos dos versos; al lado de unidades emparejadas, el papel desempeñado por un verso que no lo esté (*carmen incommitatum*) era

¹¹ Ante la imagen antes descrita —una mujer seguida por dos niños—, la simetría especular daría: dos niños seguidos por una mujer; y la antisimetría especular: dos mujeres seguidas por un niño. El orden de los signos, y los dos signos mismos, se invierten a la vez: reflejo en un "espejo mágico", según los términos de E. P. Wigner, "Violations of Symmetry in Physics", *Scientific American*, diciembre de 1965, pp. 28-36.

perfectamente reconocido por Dante. En el conjunto del poema, el primer verso es el único en que el metro se presenta con una forma enteramente regular: alternación constante de tiempos débiles no acentuados y de tiempos fuertes acentuados, con pausa sintáctica después del tercer tiempo fuerte: *1Se vedi li occhi miei // di pianger vaghi*. Por otra parte, entre todos los tiempos fuertes del soneto, el tercer tiempo fuerte del último verso es el único que está separado del tiempo débil siguiente por un hiato (dialefa): *14non è in terra*.

3.2. Por añadidura, los versos que constituyen el marco del soneto —el primero y el decimocuarto— difieren del resto del poema por su textura gramatical, y es resaltando sobre este fondo contrastante como la figura gramatical de los doce versos interiores adquiere su relieve. Sólo en el verso inicial se encuentra un indicativo de segunda persona (*vedi*), un infinitivo (*pianger*), un adjetivo en plural (*vaghi*) y el único sustantivo seguido de un elemento adjetivo (*occhi miei di pianger vaghi*). El verso final contiene una proposición con un sustantivo sujeto (*non è in terra pace*) que es la única construcción nombre-verbo de todo el soneto, ya que en el resto no son sujetos léxicos, sino sólo sujetos gramaticales (sujetos pronominales, sea explícitos, sea implícitos) los que se combinan con los otros dieciséis verbos finitos que hay en el poema. Esta repugnancia hacia los sustantivos en posición de sujeto es particularmente llamativa en los seis casos en que resalta sobre el fondo de verbos construidos con objetos directos nominales: *1vedi li occhi*, *2che 'l cor mi strugge*, *6chi la giustizia uccide*, *7tosco sugge*, *8mondo allaghi*, *9messo ha ...tanto gelo*. La proposición terminal sustantivo-verbo constituye la única aserción universal del soneto; su verbo, simple entidad gramatical, no hace más que plantear una existencia; asimismo, no aparece sino en una construcción negativa (*non è*). Los diecisiete verbos finitos de nuestro texto están en singular.

La tendencia a separar los verbos de los sustantivos, y al mismo tiempo a emplear todas las formas finitas en singular, resulta un artificio tan manifiesto, que, en su traducción fran-

cesa, André Pézard procuró remontar las transformaciones sintácticas de Dante restableciendo las proposiciones sustantivo-verbo subyacentes (₁*mes yeux de pleurs ont soif*, ₈*mon coeur se détruit*, ₉*leur guerre a mis telles glace d'effroi*) y sustituyendo por verbos en plural los implacables singulares del italiano (₆*ceux qui justice tuent, et s'en refuient*, ₈*ils sucent poisons*, ₁₀*tous se taisent*).¹²

3.3. El inventario gramatical del soneto permite discernir una elección muy rigurosa. Todas las formas verbales simples de indicativo, de subjuntivo y de infinitivo, así como los verbos auxiliares en las formas compuestas (₉ los *ha* del *passato prossimo*), pertenecen exclusivamente al presente no épico. Y son términos puramente de relación: pronombres relativos, pronombres o adjetivos demostrativos, pronombres personales (explícitos o implícitos) o adjetivos posesivos, los que dibujan el lirismo del poema.

3.4. El texto entero está formado por un solo período,¹³ con dos proposiciones principales cuyos verbos son: 1) ₃*priego* en el verso penúltimo (-2) de la estrofa inicial: se trata de un verbo "ejercitivo" (v. luego, 7.5), en primera persona del presente; va seguido de dos proposiciones que le están estrechamente subordinadas, con subjuntivos en segunda persona: ₄*che tu ... svaghi*, ₅... *che paghi*; 2) el imperativo *leva*, del penúltimo verso (-2) de la estrofa final. Las otras proposiciones están directa o indirectamente subordinadas a estas dos proposiciones principales, cuyos verbos están, el primero, en primera persona, y el segundo, en segunda.

3.5. Dos sinécdoques, seguidas de adjetivos posesivos, remiten al héroe de primera persona: ₁*occhi miei*, con, algo más adelante, su sustituto pronominal ₄*i*; ₂*cor mi*. En cuanto al

¹² Dante, *Oeuvres complètes*, traducción y comentarios de A. Pézard (Bibliothèque de la Pléiade, 1965), p. 213.

¹³ Es difícil justificar el punto antes de la conjunción adversativa ₁₁*ma*, y, por mucho que se trate de la puntuación habitual, cuando se llega al cabo del décimo verso, el movimiento del texto empuja con naturalidad a no respetar, desde el punto de vista de la entonación, el final de la frase y a sustituirlo por el final de una simple proposición, integrada a una frase que continúa.

héroe en segunda persona, después de la proposición introductora en condicional, se vedi , es apostrofado en el último verso (—1) de la estrofa inicial, y otra vez en el último verso (—1) de la tercera estrofa, por expresiones vocativas, sencilla la primera, doble la segunda, que son los únicos nombres sintácticamente independientes del poema: Signor , foco d'amor , lume del cielo , acompañados ambos de tu , y seguidos de formas conativas. Subjuntivo doble: svaghi , paghi , después del vocativo simple; e imperativo sencillo: leva , después del vocativo doble. Uno y otro apóstrofe lindan con formas pronominales oblicuas o posesivas: ti , da te , tua ; tuo , tuo .

3.6. Por lo demás, el soneto introduce dos actores en tercera persona, uno y otro relegados a proposiciones subordinadas: el “ $\text{que la justicia mata y luego huye}$ ”, junto al otro infame, “ $\text{el gran tirano cuyo veneno chupa, veneno que él [elli] vertió y quiere que ahogue al mundo}$ ”. Es legítimo preguntarse si ese *elli* remite al primero o al segundo de estos *dramatis personae* y, si el pronombre designa al *gran tiranno*, topamos con otra pregunta: la de saber si el predicado messo ha está coordinado con ha sparto e vuol o con sugge . La posibilidad de tales vacilaciones prueba de sobra que los actores mencionados en estas proposiciones subordinadas de tercero o cuarto orden se dejan a propósito en la sombra.

3.7. En el nivel más bajo de esta jerarquía hipotáctica aparece el personaje final, el designado por el pronombre *ciascun*, “cada quien”. El papel de este género de “totalizador singularizado” fue perfectamente definido por Sapir: “La expresión ‘cada a’ no hace hincapié en un *a* singular más que para insistir en el hecho de que todos los *a* del mismo conjunto [en el caso presente, los *fedei*] no difieren en nada pertinente de él.”¹⁴ Toda acción, en el soneto, se presenta como producida por un actor singular, pero mientras menos específico es el agente, menos activo aparece; de suerte que *ciascun* queda inmovilizado en el hielo y pasivamente silencioso.

¹⁴ E. Sapir, *Totality*, Language Monographs, VI (Baltimore, 1930), p. 12.

4.1. De este poema se ha dicho que, entre todas las *Rime* de Dante, era el único sin heroína ni alusión al culto del Amor. Con todo, la heroína es evocada en todas las estrofas del soneto. Un sustantivo femenino abstracto emerge, de modo simétrico, en el antepenúltimo verso (—3) de cada estrofa: ₂*pietà*, ₆*giustizia*, ₉*paura*, ₁₂*vertù*: las cuatro palabras llevan acento en la segunda sílaba. La confrontación de estos cuatro sustantivos saca a relucir una red de relaciones binarias muy contundente. A tenor de su función sintáctica y su sentido léxico, estas cuatro palabras clave se reparten en dos parejas, según que aparezcan en las estrofas impares o en las estrofas pares. En estas últimas, “justicia” interviene como objeto directo (₆*giustizia uccide*), “virtud” como aposición a un objeto directo (₁₂*questa vertù ...*, ₁₃*leva*); los dos conceptos aparecen como las dos facetas de una única y misma sustancia, y el acento de cada una de las dos palabras incide en el segundo tiempo fuerte del verso. En las estrofas impares, la “angustia” y el “miedo” aparecen en construcciones preposicionales y subrayadas por la carencia de artículo: ₂*per novella PIETÀ che 'l COR mi strugge*, ₉*e messo ha di PAURA tanto gelo*, ₁₀*nel COR de' tuo' fedei*.

El canto I del *Infierno* presenta estas palabras gemelas en un contexto similar (cf. después, 5.1):

₁₅*Che m'avea di PAURA il COR compunto, ...*
₁₉*Allor fu la PAURA un poco queta*
₂₀*Che nel lago del COR m'era durata*
₂₁*La notte ch'i' passai con tanta PIETÀ.*

₁₅que me había penetrado el corazón de miedo, [...]
₁₉Entonces sosegóse un poco el miedo
₂₀que en el lago de mi corazón se había endurecido
₂₁en la noche pasada con tal congoja.

En el soneto, la afinidad entre los dos términos es subrayada por su posición idéntica: su acento cae en el segundo tiempo fuerte del verso. La “congoja” y el “miedo” son las res-

puestas respectivas del poeta y de cada quién, respuestas indisociables de los sufrimientos infligidos a la justicia-virtud. Hay un desplazamiento metonímico de la representación de la virtud martirizada a la imagen de los fieles a quienes afecta su martirio. Las referencias directas y las referencias desplazadas a la virtud se suceden de acuerdo con una alternación regular. El pronombre anafórico *lei* en la proposición: *per lei ti priego* remite tanto a la *pietà* que lo precede como a la *giustizia* que lo sigue, en la medida en que la angustia que suscitan los sufrimientos de la justicia es, tanto como la justicia misma, un sentimiento piadoso, ligado al Señor (*da te non fugge*).

Lo mismo en su poesía que en su teoría, Dante buscaba la simetría entre los extremos: *extremas desinentias convenit concrepare*, hay que hacer que se entrechoquen los elementos extremos (II, XIII, 9). El apretado nexa que se establece entre *pietà* y *vertù* en las estrofas extremas que contienen estos femeninos, se estrecha aún más por la similitud de estructura que exhiben estos dos indeclinables, ambos disílabos y oxítonos; paralelamente, en las estrofas medias, los trisílabos paroxítonos *giustizia* y *paura* conservan su afinidad, pese a la contracción de la última palabra en virtud de la sinalefa.

4.2. *Giustizia* y *vertù* están en relación con los femeninos: *la tua dritta man*, en el primer verso (+1) del segundo cuarteto, e: *in terra pace*, en el último verso (-1) del segundo terceto. No puede haber justicia sin la diestra del Señor, ni, en la tierra, paz sin virtud, que se ruega resucite al divino *foco d'amor*. Así, los tres temas más nobles de la poesía —*illa magnalia que sint maxime pertractanda* (II, II, 8)— se abordan en este poema: *virtus*, *salus* y la "hoguera de amor", *amoris accensio*.

4.3. Las palabras clave femeninas del soneto pierden su abstracción en virtud de su empleo continuo en el seno de construcciones metafóricas que las relacionan con verbos, sustantivos y adjetivos concretos: *pietà che 'l cor mi strugge*; *chi la giustizia uccide*; *e messo ha di paura tanto gelo*;

12^r 13 *questa vertù che nuda e fredda giace, levala su vestita del tuo velo.*

5.1. Ambas estrofas impares están ligadas por un conjunto de llamativas correspondencias. La referencia a la *pietà*, en la estrofa I (-3) y a la *paura*, en la III (-3), acarrea en ambos casos, por asociación, la evocación del "corazón"; y la manifestación repetitiva de *cor* va subrayada por una rima disílaba: I (+2) *CHE* 'L COR, III (+2) *NEL* COR. Al verbo que interviene en seguida en I (-2), *priego*, responde en III (-2) su antónimo, *tace*, que refuerza la correspondencia fonémica entre I (+2): *PIETÀ CHE* 'I COR, y III (+2): *NEL* COR ... *TACE*. El sufrimiento del corazón, deplorado en el segundo verso de cada una de las dos estrofas, suscita respuestas de sentido opuesto por parte del poeta y por parte de cada hombre. Lo cual no impide que *cum tacent, clamant*. Este silencio impuesto es contradicho (cf. el ₁₁*ma*) por una nueva llamada al Señor, pero esta vez sin referencia a aquel que la lanza. En los dos casos, el vocativo: I (-1) *signor*, III (-1) *foco d'amor*, reforzado por el pronombre *tu* en el tiempo fuerte vecino, rima con *cor*: I (-1) *signor, che tu*, III (-1) *ma tu, foco d'amor*. La rima interior -*rithimorum repercussio* (II, XII, 8)— cuenta entre los procedimientos favoritos del arte de Dante.

El verso final de cada una de estas estrofas impares abre el camino, en los dos casos, a la llamada al Señor, aun cuando el giro conativo no se consume sino luego, en el primer verso dotado de la misma rima: el primer verso del cuarteto par (₄*svaghi* - ₅*paghi*), y el segundo verso del terceto par (₁₁*cielo* - ₁₃*velo*).

5.2. En las estrofas pares, según se ha indicado antes (4.2), las palabras clave, a saber: II (-3) *la giustizia*, IV (-3) *questa vertù*, aparecen acompañadas de palabras femeninas que se les asocian dramáticamente. Un *è* afirmado entre paréntesis y otro, existencial negado, emergen en las mismas líneas: II (+1) *tua dritta man, ciò è*, y IV (-1) *non è in terra pace*. En contraste con las palabras clave sinónimas, los verbos transitivos que las rigen, II (+2) *uccide* y IV (+2) *levala su*, señalan el carácter antónimo de estas estrofas. En particular,

el masculino *mondo* en II (-1), lleno de infernal veneno, es opuesto al femenino *terra* de IV (-1), que anhela paz.

5.3. Cada estrofa contiene una frase prepositiva con un nombre femenino. Hay cierta afinidad semántica entre las preposiciones de tales frases en las estrofas iniciales $-_2per$, $_5con-$ y, por otro lado, en las estrofas finales $-_9di$, $_{14}in-$. Estas frases prepositivas están formadas con palabras clave en las estrofas nones, I (-3) *pietà*, III (-3) *paura*, y con femeninos concomitantes en las estrofas pares, II (+1) *man*, IV (-1) *terra*.

5.4. Las únicas dos cláusulas independientes del soneto van en las penúltimas líneas de las dos estrofas externas, I (-2) *per lei ti prego* y IV (-2) *leva la su*, en tanto que la palabra clave es de la línea precedente: I (-3) *pietà* y IV (-3) *vertù*. La estrofa inicial empieza, y la final concluye, con una cláusula subordinada preliminar dependiente de una forma verbal conativa: I (+1) expresa una condición subjetiva *-se vedi li occhi miei di pianger vaghi-* y depende del subjuntivo *svaghi*; IV (-1) conlleva una causa universalmente válida *-che senza lei non è in terra pace-* y depende del imperativo *leva*. La construcción prepositiva con el pronombre *lei* pertenece a la segunda parte de esta relación hipotáctica y figura en el tercer verso de cada estrofa. En los versos de Dante, la repetición de una palabra (cf. 5.1. $_{2,10}cor$) por regla general implica y señala paralelismos complejos; en ambas estrofas el contexto restante de la misma línea incluye la negación, que no se da en ninguna otra parte del soneto; sólo en esta línea los tiempos fuertes de los tres pies interiores caen en la misma vocal, a saber, /e/,¹⁵ tónica o no (*che*), y el último tiempo fuerte, en el pronombre *te* de la primera estrofa, halla su sílaba "correspondiente"¹⁶ en la cuarta estrofa: I (+3) *per lei ti priègo che da te non fugge*; IV (+3) *che senza lei non è in terra pace* (donde la

¹⁵ Acerca de las triples figuras vocálicas y otros artificios triádicos en la poesía de Dante, ver I. Belza, "Zametki o zvukovom stroe dantovskogo stiha", *Izvestija Akademii Nauk SSSR*, serie de literatura y lenguaje, XXIV (1965), pp. 489-491.

¹⁶ Ver, de J. Starobinski, "Les anagrammes de Ferdinand de Saussure", *Mercure de France* (1964), p. 148.

partícula negativa va reforzada por la preposición denegativa *sanza* y las cuatro /n/ que reduplican la doble nasal de *non*: *sanza lei NON è IN terra*).

5.5. La textura sonora de la poesía de Dante, lejos de ser ornamental, muestra una conexión de lo más íntimo con su aspecto semántico.¹⁷ El tema introductorio de angustia y plegería por la heroína del poema y, por otra parte, su apoteosis cósmica final, se hallan entretreídos con sugestivas figuras sonoras. La primera palabra clave, *pietà*, está rodeada de una serie de palabras que hacen eco —en términos de Dante, *velut eco respondens* (II, XII, 8)— a su comienzo, la /p/ inicial, sola o con /i/ prevocálica; ocasionalmente se inserta o agrega una expresiva /r/ al final de palabra: ₁PIANGER - ₂PER - PIETÀ - ₃PER - PRIEGO - ₄PIACER'. La última palabra clave, *vertù*, parece ser anagramada;¹⁸ su sucesión inicial consonante-vocal se repite dos veces: ₁₂VERTU - ₁₃VESTITA - VELO, en tanto que su sílaba terminal es apoyada por una rima interna ₁₁ma TU - ₁₂questa VERTÜ - ₁₃leva la su. Además, las dos primeras líneas del terceto final reiteran la constitución de la sílaba inicial de esta palabra: 1) la labial continuante, 2) la vocal /e/, y 3) la líquida, en diferente orden: FREdda (1-3-2), LEVa (3-2-1), VELO (1-2-3); también las palabras circundantes sobresalen por sus correspondencias sonoras: ₁₂QUESTA - ₁₃VESTITA.¹⁹ El principio y el final del soneto están señalados por un giro insólito e inesperado, afín al oxímoron. De un agente o instrumento de la visión, los ojos pasan a ser su objeto: *Se vedi li occhi*. La fórmula mortuoria *nuda e fredda giace* pide como continuación

¹⁷ Cf. E. G. Parodi, "La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia", *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, III (1896), pp. 87ss: "La padronanza assoluta che Dante ha della rima, si manifesta pure nel confronto delle immagini col loro contesto; giacché esse non sono mai un puro ornamento, ma piuttosto una determinazione e un' illustrazione del pensiero, o fanno parte del ragionamento, che ora conducono più in là del punto di partenza, ora forniscono di nuovi addentellati, per procedere più oltre."

¹⁸ Cf. F. de Saussure: "mot que je dis anagrammisé" (*op. cit.*, p. 255).

¹⁹ Sobre el *Bisticcio* que conecta estos dos vocablos, ver Biadehe, *op. cit.*, pp. 162ss.

habitual *in terra* o *in pace*, pero la frase de la conclusión *in terra pace* contradice el tono de réquiem.

6.1. La correspondencia básica entre estrofas adyacentes reside en cierto paralelismo entre el principio de la estrofa posterior y la conclusión de la anterior —*quod non aliud esse videtur quam quedam ipsius stantie concatenatio pulcra* (II, XIII, 6). Cada estrofa subsiguiente empieza con una repetición invertida de la construcción gramatical que aparece en el verso final de la estrofa antecedente. Las líneas contiguas de las estrofas vecinas están estrechamente conectadas, pero ninguna de estas líneas depende de la otra.

6.2. Las dos líneas frontera entre las estrofas internas contienen formas en tercera persona de verbos transitivos en *passato prossimo*, pero en II (–1) el verbo auxiliar va precedido del objeto y seguido del participio —*ch'elli ha gia sparto*— en tanto que III (+1) exhibe un orden inverso —*e messo ha di paura tanto gelo*.

6.3. Las dos estrofas iniciales están enlazadas por dos subjuntivos coordinados de segunda persona, I (–1) *svaghi* y II (+1) *paghi*; el orden del verbo transitivo y el objeto directo establece un quiasma: el objeto pronominal precede al primer subjuntivo, mientras que el segundo subjuntivo va seguido de la cláusula subordinada objetiva localizada en II (+2).

6.4. Las líneas contiguas en las dos estrofas finales contienen aposiciones a pronombres personales: en III (–1) la aposición está precedida del pronombre —*ma tu, foco d'amor, lume del cielo*—, en tanto que la aposición en IV (+1) —*questa virtù che nuda e fredda giace*— atañe al pronombre siguiente, IV (+2) *la*.

Las correspondencias entre las lindes de cada par de estrofas adyacentes se fortifican merced al uso de unidades morfológicas o sintácticas que no se dan en las demás líneas del soneto: *passato prossimo* entre ambas estrofas internas, subjuntivo de segunda persona entre las dos estrofas iniciales, y aposiciones entre ambas estrofas finales.

El último verso del primer terceto está, además, conectado con la estrofa que sigue mediante vocablos antónimos: III

(-1) *foco* - IV (+1) *fredda*, correspondiendo a III (+1) *gelo*; III (-1) *cielo* - IV (-1) *terra*. Por último, ambos tercetos concluyen con una cadena de nasales desacostumbrada en el resto de este soneto, graves en III (-1) *ma*, *amor*, *lume*, y agudas en IV (-1) con su cuádruple /n/ (ver antes, 5.4.). Estas series de sonoras enmarcan el ruego en cuatro líneas de la conclusión. Estas líneas quedan también rítmicamente aparte del resto del poema. Tienden a desplazar el acento de la palabra del tiempo fuerte al débil precedente, y establecen cinco configuraciones coriámbricas *sui géneris* con un tiempo débil bajo el acento inicial de palabra: dos en el verso undécimo y una en cada línea siguiente. En el último terceto, el acento va en el primer tiempo débil de cada línea, pero en el undécimo verso los dos tiempos débiles acentuados caen en sus sílabas internas, introducidos por una pausa sintáctica,²⁰ y exhiben una audaz concomitancia de dos sílabas con acento de palabra: ₁₁*ma tú, fóco d'amór, lúme del ciélo*, ₁₂*quéstá vertú...*, ₁₃*lévala sú...*, ₁₄*ché sanza léi...*²¹ La diéresis tras el segundo tiempo fuerte en las dos últimas líneas está evidentemente modelada sobre ₁₂*quéstá vertú* (cf. antes, 5.5.).

7.1. Cada una de las cuatro estrofas muestra rasgos gramaticales individuales y puede ser caracterizada por el predominio de una parte diferente de la oración. El lirismo subjetivo del primer cuarteto le dota de las únicas tres formas (una verbal y dos pronominales) de primera persona y de la máxima frecuencia en pronombres (39% del total).

El segundo cuarteto, el más épico, con sus ocho verbos finitos (44% de los finitos del soneto) y los únicos dos adverbios temporales —*poi*, *già*—, trae cinco órdenes de cláusulas subordinadas frente a uno o dos en las otras estrofas.

La tercera estrofa, contemplativa, reduce el número de finitos a un par, pero alcanza el número máximo de nombres, ocho (36%), divididos en cuatro parejas de componentes prin-

²⁰ Cf. R. Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Style in Language* (MIT Press, 1960), pp. 363ss.

²¹ N. Zingarelli, *Nuovo vocabolario della lingua italiana* (Bologna, 1961), supone que *sanza* representa *senza* "in posizione proclitica".

cipales y modificadores adnominales, y con ello en cuatro tropos sustantivos.²²

El terceto final es una estrofa de encantadoras metamorfosis construidas sobre contrastes, ¹²*giace* - ¹³*levala* y ¹²*nuda* - ¹³*vestita*, y preparadas por los antónimos ⁹*gelo* - ¹¹*foco*. Contiene tres de las siete formas adjetivas usadas en el soneto (dos adjetivos propiamente tales y un participio), y las tres, en contraste con los cuatro adjetivos adnominales de las anteriores estrofas, funcionan aquí como modificadores, no de nombres, sino de cláusulas enteras: ¹²*che nuda e fredda giace* y ¹³*levala su vestita*, conformemente al carácter dinámico, transfigurativo, de estas imágenes.

7.2. La *partium habitudo* del soneto, basada en las interconexiones arquitectónicas entre sus estrofas, está claramente a la vista:

Primer cuarteto: angustia individual del poeta y plegaria: se implora la intercesión divina para que restaure su paz.

Segundo cuarteto: se solicita castigo para el homicida; se representa la justicia asesinado.

Primer terceto: miedo y silencio generales, mas se invoca el divino amor.

Segundo terceto: se aspira al triunfo de la virtud, que inauguraría la paz en la tierra.

7.3. "Ella", tema principal, motivo conductor del soneto —trátese de *Vertù*, *Giustizia*, que es su manifestación más humana,²³ o de *Pietà* y *Paura* como respuestas humanas al martirio de la virtud—, aparece inseparablemente vinculada a la deidad y salvada por el "fuego del amor". El tercer verso del terceto final une tres femeninos significativos, en anticipación de su triunfal unión triádica con la *terra* iluminada por la "luz del cielo" y con la anhelada *pace* (adviértase la inversión, y así acentuación, de esta palabra que cierra el soneto y figura

²² Sobre los *sostantivi seriatim* en los versos de los sonetos de Dante, ver G. Contini, "Esercizio d'interpretazione sopra un soneto di Dante", *L'immagine*, V (1947), p. 294.

²³ *Convivio*, I, XII, 9: "onde avvegna che ciascuna vertù sia amabile ne l'uomo, quella è più amabile in esso che è più umana, e questa è la giustizia".

como su único sujeto nominal —ver 3.2.— y único sustantivo femenino *in recto*).²⁴ Por añadidura, ambos nombres finales están señalados por la ausencia de artículo.

En términos de Sapir²⁵ diríamos que los *existents* suplantán a los *ocurrents*, según revelan las rimas predominantemente sustantivas de los tercetos en oposición a las rimas verbales de los cuartetos (ver antes, 2.4.), y el contraste agudo entre el inventario gramatical total de ambas estrofas internas y la abundancia de verbos en el cuarteto y de nombres en el terceto (antes, 7.1.). Además, la contingencia de los subjuntivos en la primera llamada al Señor (la condición restrictiva, la dependencia respecto al verbo principal y la nota subjetiva de la petición) difiere notoriamente de la segunda invocación, con su imperativo incondicional e independiente.

Los objetos, continuamente pronominales, de estas formas conativas tienen gran interés: en tanto que los subjuntivos apuntan a los ojos del que ruega —₄*i*— y al que ofende —₆*chi*...—, el imperativo se dirige a la virtud —₁₃*la*— como meta directa. La correspondencia multilateral entre el clímax del soneto y la transición de los cuartetos a los tercetos debe relacionarse con la atribución, por Dante, de mayor perfección formal a los números impares (*numeris imparibus*), especialmente a las triadas, en las estructuras de los versos, en contraste con la supuesta *ruditas* de las disposiciones por pares (ver antes, 1.3.).²⁶

7.4. Vista la inclinación del poeta a *lo numero del tre*, es particularmente notable que la textura morfológica del soneto discutido muestre un claro juego mutuo entre su doble dico-

²⁴ Los otros nombres femeninos y el pronombre “ella” figuran sólo *in obliquo*.

²⁵ *Op. cit.*, p. 3: cf. E. Sapir, *Selected Writings* (Univ. of California Press, 1949), p. 123.

²⁶ Cf. A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, III (Bonn-Leipzig, 1922). El autor considera el soneto original italiano como “eine poetische Form nach dem gotischen Prinzip des Aufstiegs... Die beiden Vierzeiler gehören als Stollen nebeneinander, darüber zusammenfassend der Sechszweiler, entweder einheitlich aufgeführt oder wieder paarig mit näherer Beziehung zu den beiden vorangegangenen Strophen, aber nicht als Abgesang, sondern als Hochgesang” (p. 42).

tomía y otra *partium habitudo*, a saber, una tripartición composicional que confiere al soneto un centro y dos pentastiquios marginales. Sus cuatro líneas centrales, 6-9, difieren de las cinco precedentes, 1-5, y de las siguientes cinco, 10-14, por su monopolio de verbos finitos y pronombres de tercera persona en género masculino, mientras que cada línea de los "quintetos" inicial y final luce pronombres de primera o segunda persona y/o del género femenino. En dichos quintetos, cinco verbos pertenecen a la primera y segunda personas, y cuatro de los seis verbos en tercera persona se refieren a femeninos, en tanto que los dos verbos que remiten a masculinos figuran en las líneas de transición que lindan con la sección central —₆*ciò è* y ₁₀*ciascun tace*.

Los siete verbos de las cuatro líneas centrales son formas de tercera persona referentes a masculinos. Todos los verbos y pronombres de esta sección central, pero ninguno más en el soneto, designan al matador de la justicia o a su cómplice. El núcleo de dos versos de este pasaje y del soneto entero, 7-8, con un marco sonoro flojo —AL *Gran...* ALLAGHI—, y orientado a las actividades venenosas de los dos malhechores, designa al uno como *gran tiranno*, y al rastrear la conspiración de los enemigos por los cuatro grados inferiores del ciclo hipotáctico, recurre a pronombres relativos en su función de objeto —₇*cui*, ₈*ch(e)*—, que no aparecen fuera de aquí en el poema. La última línea del dístico nuclear está marcada por un conjunto de tres verbos finitos: ₈*ha sparto - vuol - allaghi*.

7.5. El único verbo finito en primera persona —₃*priego*— se opone a todos los demás del soneto como un verbo "performativo" a verbos "constativos", de acuerdo con la clasificac-

²⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I (Paris, 1966 [trad. española, México, 1971]), p. 274 [195]: "Un enunciado es performativo por *denominar* el acto ejecutado, por el hecho de que Ego pronuncie una fórmula que contenga el verbo en la primera persona del presente... Así, un enunciado performativo debe nombrar la ejecución (*performance*) de palabra y su ejecutor." J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass., 1962), p. 154: "An exercitive is the giving of a decision in favour of or against a certain course of action, or advocacy of it. It is a decision that something is to be so, as distinct from a judgement that it is so."

ción y terminología de J. L. Austin, aprovechada y adaptada con fines lingüísticos por E. Benveniste y precisada luego por el primero mediante el término "ejercitivo".²⁷ No aparecen verbos finitos en segunda persona en las formas asertivas de las cláusulas, sino sólo en deseos y condiciones (₁*se vedi*; subjuntivo ₄*svaghi*, ₆*paghi*; imperativo ₁₃*leva*), mientras que aquí aparecen finitos en tercera persona, como regla, en enunciado de hechos, con excepción del subjuntivo ₈*che 'l mondo allaghi*, en rotundo contraste semántico con el subjuntivo de segunda persona ₅*che paghi*, con el que quien habla confía su anhelo al destinatario celeste.

7.6. Las dos manifestaciones del pronombre *lei* establecen una rima interna con la línea inicial de ambos "quintetos": ₁*occhi mie* EI - ₃*per lei* EI y ₁₀*tuó fed* EI - ₁₄*sanza lei* EI. Los nombres que designan a los que sufren riman con el pronombre alusivo a la causa de su dolor. Junto con el sustituto ₄*i* por *occhi miei*, las dos frases citadas, con /ó/ y /éi/ en los tiempos fuertes segundo y tercero, respectivamente, son las únicas manifestaciones del plural nominal y pronominal en el soneto.

Ambos nombres presentan una relación sinécdoquica entre los dos números gramaticales: *pro multo unus vel pro uno multi pronuntur*.²⁸ Como *pars pro toto*, el plural "mis ojos" (de hecho, una unidad natural de dos componentes) ocupa el puesto del singular "yo". En la frase *nel cor de' tuo' fedei*, el singular *cor* es una sinécdoque gramatical y léxica con respecto al plural *fedei* y, por otro lado, cuando es promovido a sujeto, este plural toma la forma de un "totalizador singularizado": *ciascun tace* (ver antes, 3.7.).

De esta suerte, las aparentes excepciones a la hegemonía de la singularidad en el soneto prueban más bien la fuerza de la tendencia a presentar cualquier entidad en su singularidad, y pueden servir de ilustraciones concluyentes de las reglas estrictas y eficaces que modelan la textura gramatical de las *Rime* de Dante.

7.7. La variedad, difusión, limpidez y trascendental carga

²⁸ Ver H. Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik* (Munich, 1960), 573.

simbólica de las simetrías y correspondencias formales y semánticas vinculan patentemente esta poesía al arte de Giotto²⁹ y a escultores tan diversos como Arnolfo di Cambio y Giovanni Pisano. Entre las representaciones alegóricas de este último, que representan las artes liberales y adornan la fuente de Perusa, las figuras de la Gramática y la Geometría exhiben una estrecha semejanza de postura. ¿Fue captada la afinidad entre las dos disciplinas por los escultores como por el escolástico Robert Kilwardby?³⁰ En el *Convivio*, la comparación entre el orden de los cielos y el de las ciencias discierne la propiedad particular, tanto de la gramática como de la geometría, que es una tensión interna: "La Geometria si muove intra due repugnantì ad essa, siccome tra il punto e 'l cerchio... tra principio e fine" (II, XIII, 26-27), pero en la gramática los contrastes lunares de claroscuro (*luce or di qua or di là*) se deben al carácter continuamente trasmutable y convertible de sus constituyentes (II, XIII, 9-10).

La gramática poética, con su selección e interacción de *certi vocaboli, certe declinazioni, certe costruzioni*, y, en las artes visuales, la geometría con *sua ancella, che si chiama Prospettiva*, abren un nuevo y vasto campo a la investigación comparativa. La poesía del *dolce stil nuovo*, con su textura gramatical compleja y efectiva, y las bellas artes de la época, imbuidas de las leyes rotundas de la composición geométrica,³¹ plantean la cuestión decisiva y hasta ahora inexplorada del paralelismo en los procederes estructurales que conforman las obras maestras verbales, pictóricas y escultóricas de principios del *Trecento*.

²⁹ Es difícil evitar tenaces asociaciones con Dante y con el citado soneto al contemplar obras contemporáneas de Giotto o leer observaciones como la deliberación de A. Schmarsow, "wie die Malerei nur mit Hilfe der tektonischen Gruppierung nach Art eines symmetrisch-proportionalen Aufbaues den Beschauer zum Stillstand der Schau hinleitet", *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes* (Augsburgo, 1928), p. 111.

³⁰ Ver R. Jakobson, "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie", *Mathematik und Dichtung* (Munich, 1965), p. 28.

³¹ "El ritmo espacial que incrusta en la superficie plana el movimiento y le otorga una flexibilidad cautivadora" ha sido señalado como la "maestría consumada" de Giotto, V. Lazarev, *Proisxozhdenie ital'janskogo Vorzozhdenija*, I (Moscú, 1956), p. 185.

“Si nostre vie”: Observaciones sobre la *composition & structure de motz* en un soneto de Joachim du Bellay¹

A la memoria de María Rosa Lida de Malkiel

A esta mira la llamo Trasposición
—otra es la Estructura.

La obra pura implica la desaparición
elocutoria del poeta, que cede la iniciativa
a las palabras, merced al choque de su
desigualdad puestas en movimiento; se
encienden con reflejos recíprocos...

Stéphane Mallarmé,
Variations sur un sujet

- I ₁*Si nostre vie est moins qu'une journée*
₂*En l'éternel, si l'an qui fait le tour*
₃*Chasse nos jours sans espoir de retour,*
₄*Si périssable est toute chose née,*
- II ₁*Que songes-tu mon âme emprisonnée?*
₂*Pourquoy te plaît l'obscur de nostre jour,*
₃*Si pour voler en un plus cler séjour,*
₄*Tu as au dos l'aile bien empanée?*
- III ₁*La, est le bien que tout esprit desire,*
₂*La, le repos ou tout le monde aspire,*
₃*La, est l'amour, la le plaisir encore.*
- IV ₁*La, o mon âme au plus haut ciel guidée!*
₂*Tu y pourras reconnoître l'Idée*
₃*De la beauté, qu'en ce monde l'adore.*

¹ Publicado en *Problemi attuali di scienza e di cultura*, cuaderno 180, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1973, pp. 165-195.

Traducción aproximada:

- I ₁Si nuestra vida es menos que una jornada
₂por lo eterno, si el año que gira
₃expulsa nuestros días sin esperanza de regreso,
₄si perecedera es toda cosa nacida,
- II ₁¿en qué piensas, mi alma aprisionada?
₂¿Por qué te place lo oscuro de nuestro día
₃si para volar a una más clara morada
₄traes a la espalda el ala bien emplumada?
- III ₁Allá está el bien que todo espíritu desea,
₂allá el reposo a que todo el mundo aspira,
₃allá está el amor, allá el placer también.
- IV ₁Allá, ¡oh mi alma, al más alto cielo guiada!
₂podrás reconocer la Idea
₃de la belleza que en este mundo adoro.

Así es el texto del soneto tal como por primera vez lo publicó Du Bellay, en París, a fines de 1550, en *L'Olive avgmentée depvis la premiere edition* de 1549. Este soneto lleva el número CXIII entre los 115 sonetos numerados de esta serie ampliada. Conservamos la ortografía original del texto, con las *e* tachadas, impuestas por Clément Marot para indicar la elisión de las *e* finales ante la vocal inicial de la palabra siguiente y para dejar claro el metro silábico del verso. Ahora bien, al final del soneto, bajo la influencia de la grafía III ₂*Je monde aspire*, la *e* tachada se aplicó por descuido ante una *i* que no es aquí sino una variante gráfica de *j*, IV ₃*en ce monde i'adore*, de manera que suprimimos la tilde equivocada.

FUENTES²

Más de una vez se ha indicado que algunos poemas italianos se reflejan directa o indirectamente en el soneto CXIII: el *Canzoniere*, de Petrarca, con su soneto CCCLV; el octavo

² En nuestras citas de *L'Olive CXIII* y de los otros sonetos, los números romanos indican el orden de las estrofas, los romanos en bastardilla, los números de los poemas, y los números arábigos, los versos de la estrofa.

versus de la *Arcadia*, de Jacopo Sannazaro y, sobre todo, el soneto de Bernardino Daniello publicado por Giolito en la colección de las *Rime diverse di molti eccellentiss, auttori nuovamente raccolte*, I (Venecia, 1546), así como un verso de Aurelio Vergerio en la segunda parte de la misma colección (1548, f. 159: *S'ogni cosa creata è col suo fine*), reflejado no sólo en *L'Olive CXIII*, I, *Si perissable est toute chose née*, sino también, más o menos al mismo tiempo, o sea en el tercer cuarto de 1550, en los versos escritos por Du Bellay a Jean Salmon Macrin "sobre la muerte de su Gelonis": *Tout ce qui prent naissance Est perissable aussi* (*Poësies*, I, p. 309). Los dos versos anteriores del soneto (l₂, 3) corresponden a otro pasaje del mismo poema conmemorativo: *L'An qui en soy retourne, // Court en infinité. // Rien ferme ne sejourne // Que la Divinité*. Entre las fuentes de *L'Olive CXIII* se citan igualmente algunos versos franceses de Antoine Héroët en su *Parfaicte Amye* de 1542 (v. acerca de todas estas cuestiones Vianey, 1901, 1909; Merrill, 1925, 1926; Gambier, 1936; Chamard, 1939-40; Hervier, en *Poësies*, V/1954; Spitzer, 1957). Este gran "trabajo de refundición artística", como lo llaman los críticos, lejos de contradecir la aseveración hecha por Du Bellay en su prefacio a *L'Olive* de 1550, sostiene y corrobora su advertencia al lector: "*Je ne me suis beaucoup travaillé en mes ecriz de ressembler aultre que moymesmes*" (*Poësies*, I, p. 75).

TEMA

Cuando los comentadores abordan el soneto *CXIII* como tal, se aplican a resumir su tema. De acuerdo con su enseñanza, Du Bellay "nos habla de un alma aprisionada que aspira a algo más alto" (Bourciez, p. 109); "aprisionada aquí abajo, aspira a salir de la morada tenebrosa, a romper todos los lazos que le atan a la tierra para echar a volar de un aletazo hacia el mundo esplendente de luz y para gustar, en su eterna esencia, el puro amor en el seno de la Belleza divina" (Chamard, I, p. 236). Uno tras otro, los críticos creen poder descubrir en el

texto del soneto "la aspiración del alma hacia las moradas eternas" (Vianey, 1930, p. 42) y el poder del poeta de "hacerla soñar... con la Idea misma de la belleza" (Saulnier, p. 58); mas, con todo, en el soneto, las preguntas que Du Bellay hace a su alma nos dicen, por el contrario, que ésta se complace en *l'obscur de nostre iour*, pese a la posibilidad de volar en *vn plus cler seiour*.

El poema continúa con sus apóstrofes al alma, que sigue silenciosa, y después de sus preguntas iniciales, pasa, en la parte conclusiva del soneto, a una exposición en torno al *cler seiour* que el alma no se decide a buscar. En vano se buscaría entre sus líneas el sentido que Leo Spitzer intenta imponerles en su interpretación del poema (1957, pp. 219-223). *Indeed the whole second half of the sonnet repressents —nos dice— the fulfillment of the desires described in the first half*, aun cuando en la primera mitad del soneto, precisamente, expuso la ausencia de semejantes deseos. Se pregunta uno por qué la división usual del soneto en dos cuartetos y dos tercetos deberá producir *in our particular case an effect of acceleration*. Y ¿dónde se notará que, en el pretendido vuelo del alma hacia los cielos, *it does what the French call "bruler les étapes"?* Y ¿qué podría hacernos creer que los tercetos de rimas planas, impuestos por los sonetistas franceses, *give the impression of a double wing beat*,³ tanto más cuanto que *l'a-e-le* metafórica de *CXIII* figura en singular? La interpretación del texto propuesta por Spitzer no se basa en el análisis de los versos, sino en su propia "reacción cinestésica", que no puede obtener el *consensus omnium* por la falta *of training at school of our general public in kinesthetic matters*.

En el último terceto, el discurso del poeta participa a su alma que *au plus hault ciel guidée* podrá IV ₂ *recongnoistre l'Idée* ₃ *De la beauté*. El verso final dramatiza el resultado del monólogo: si mi alma se eleva hasta el empíreo, podrá reco-

³ La interpretación semántica por Vianey de estos seis versos (1903, p. 84) es igualmente arbitraria. *Admira les deux rimes plates marquant comme les premiers coups d'aile et le quatrain à rimes entrelacées montrant l'ame qui plane.*

nocer la idea de la belleza, pero por lo que toca a mí, hombre de aquí abajo, es la belleza misma IV *qu'en ce monde i'adore*. Las dos actitudes —la cognición y la adoración— están limpiamente distinguidas, y fue precisamente en la época en que trabajaba en *L'Olive* cuando Du Bellay formuló su propia manera de abordar el mito platónico familiar a la Pléiade. Evocando, a la zaga del *Orador*, de Cicerón, *ces Idées que Platon constituoit en toutes choses aux queles, ainsi qu'à une certaine espece imaginative | cogitatam speciem |, se refere tout ce qu'on peut voir*, el poeta declara: *Cela certainement est de trop plus grand scavoir & loisir que le mien* (Deffence, II, cap. 1).

Spitzer cree que *the aesthetic secret of the sonnet lies mainly in the fact that the motif of the soul's striving toward the Platonic idea is not only STATED but EMBODIED by rhythmical devices*. Ahora bien, el pretendido "secreto estético" del soneto no pasa de ser "afirmado", sin ser en verdad demostrado (*embodied*) en el ensayo de este investigador. Aparte de ello, la esencia del poema, lejos de poderse reducir a la pretendida persecución de la idea platónica, nos ofrece, como el resto de las proezas del mismo autor, una sutil madeja de motivos antitéticos. Jacqueline Risset, en su sagaz ensayo sobre la *Délie* de Maurice Scève (p. 30), comprendió bien las contradicciones subyacentes al poema CXIII de *L'Olive*: en particular *c'est le je du dernier vers qui ancre rétrospectivement tout le sonnet, révélant derrière la volonté de l'ascension le poids de l'attraction terrestre et de l'impuissance nostalgique*. El modo como Spitzer parafrasea este epílogo no halla el menor apoyo en el texto del poeta: *the soul, casting its glance back on the stretch of way it has wandered, is able to discern now on this earth, CE MONDE, reflections or copies of the archetype of the Idea of beauty*.

En lugar de empeñarse en imponer al soneto de *L'Olive* un estereotipo filosófico, nos atenderemos a la lección de R. V. Merrill, que recuerda más de una vez en su estudio sobre el platonismo de Joachim du Bellay que éste jamás fue ni hombre de ciencia ni filósofo, sólo poeta: *he took from any availa-*

ble source whatever struck his imagination, without abstract interest, or coherent method. De ordinario, el empleo de un término filosófico por Du Bellay no implica ni la adopción ni la comprensión siquiera de la doctrina que tal término, acaso, nos sugiriera: *his poetic consistency is more important to himself and to his reader than his philosophy* (pp. 18s.).

"*Il famoso Sonnet de l'Idée di Du Bellay*", como lo llama Spitzer en su "testamento espiritual" de 1960 (p. 121), está compuesto de *topoi*, fórmulas líricas arraigadas en la obra del joven poeta y en su ambiente literario, y privadas de relación intrínseca con el platonismo "ascensional" (acerca de este término, v. Risset, p. 22). Así, el tema del ala metafórica y del vuelo halla la misma terminología y fraseología, diferentemente aplicadas, en los sonetos que suceden al CXIII. En CXIV, Du Bellay apostrofa al Amor: III *1O toy, qui tiens le vol de mon esprit, 2Aveugle oiseau, dessile un peu tes yeux, 3Pour mieulx tracer l'obscur chemin des nues.* IV *1Et vous mes vers delivres & legers, 2Pour mieulx atteindre aux celestes beautez, 3Courez par l'air d'une aele inusitée.* El soneto siguiente, que concluye *L'Olive avgmentée*, interroga a Ronsard: II *1Quel cigne... 1Te prête l'aele? & quel vent jusqu'aux cieulx 3Te balança le vol' audacieux...?*

El soneto LVIII de *L'Olive*, que exalta la *doulce cruaulté* de la mujer elegida, retoca el vocabulario del CXIII hasta volverlo grotesco: I *1mon oeuil qui ADORE - 4Mon feu, ma mort, & ta rigueur* ENCORE. III *1De mon ESPRIT les AELES son GUIDÉES 2Jusques au seing des PLUS HAUTES IDÉES 3Idolatrant ta celeste BEAULTÉ.* En el primer cuarteto del soneto LXXXI de la misma colección, *Celle qui tient l'AELE de mon desir... achemine ma trace au... divin SEJOUR du Dieu de mon PLAISIR.* Según el segundo cuarteto, *1LA les AMOURS... 2LA EST l'honneur... 3A les vertus... 4LA les BEAUTEZ, qu'au ciel on peut choisir.* III *1Mais si d'un oeuil foudroyant elle tire 2...quelque traict de son ire, 3J'abisme au fond de L'ÉTERNELLE nuit,* y las consecuencias se dibujan en los versos del último terceto, los tres con el adverbio *LA* al principio, por ejemplo IV *2LA mon ESPOIR & se fuit & se suit.*

El soneto *LXIII*, cuyo número en *L'Olive avgmentée* termina en *XIII*, como el del *CXIII*, comparte asimismo con éste algunos rasgos notables de su léxico, en especial en una queja contra el cruel Amor que, cuando *je n'avoy' de son feu CONGNOISSANCE*, eligió III *3AU PLUS HAULT CIEL LA BEAUTÉ, qui me tue: IV 1LA, fault chercher LE BIEN QUE tant JE prise.*

Hay que notar que el soneto *CXIII* está ligado a varios poemas escritos por Du Bellay al principio de la sexta década del siglo por algo que podría denominarse semejanza antitética. El último de los *XIII Sonnetz de l'Honneste Amour*, añadidos al *Quatriesme livre de l'Eneide* e impresos en 1552, debió ser escrito poco antes de su publicación, ya que su último terceto parafrasea el "Voeu" que encabeza la *Continuation des Erreurs amoureuses* que Pontus de Tyard publicó en 1552. El soneto en cuestión comparte con el *CXIII* de *L'Olive avgmentée* no solamente la cifra *XIII* del número que le toca en la compilación, sino también las cuatro rimas masculinas del interior de los cuartetos, si bien en orden inverso: *CXIII tour — retour — iour — seiour; XIII seiour — iour — retour — tour*. El orden de estas rimas en *CXIII* se remonta a su modelo italiano, el soneto de Bernardino Daniello, *giorno — ritorno — intorino — soggiorno*, con la única permutación *tour — iour*, tendente a la unificación de las rimas en el interior de cada cuarteto y a la disimilación de los dos cuartetos. En el último de los *XIII Sonnetz*, evidentemente asociado al soneto *CXIII* del ciclo anterior, el autor no se limita a invertir el orden de las rimas, sino que transforma todo el curso de la acción. A los dos motivos rivales del soneto de 1550 —*l'obscur de nostre iour y un plus cler seiour en los cielos*—, Du Bellay, en el soneto de 1552, opone la imagen carnal de su Dama, *ce corps, des graces le seiour*, fabricado por *la main de la saige nature*

*Pour embellir le beau de nostre iour
De plus parfait de son architecture.*

Al motivo de 1550, *l'an qui fait le tour et chasse noz iours*

sans espoir de retour, el soneto de 1552 opone la imagen espiritual de la misma Dama:

*... le ciel trassa la protraiture
De cet esprit, qui au ciel faict retour,
Habandonnant du monde le grand tour
Pour se reioindre à sa vive peinture.*

La pregunta del soneto CXIII —II *2* *Pourquoy te plaist l'obscur de nostre iour*—, con un oxímoron y un contraste semántico entre los dos "compañeros" mutuos de la rima, como se decía entonces (o *rime fellows*, según el término sinónimo de Gerard Manley Hopkins), la oscuridad *de nostre iour* aquí abajo y el *plus cler seiour* del más allá, encuentran una trasposición en bloque de todos sus componentes en los dos tercetos del soneto C, dentro de la misma compilación:

*Au fond d'enfer va pleurer tes ennuiz,
Parmy L'OBSCUR des ÉTERNELLES nuitz:
POURQUOY TE PLAIST d'Amour le beau SEIOUR?
Si la CLERTÉ les ombres épouvante,
Ose tu bien, ô charongne puante!
Empoisonner LE SERAIN DE MON IOUR!*

El joven Du Bellay, a la zaga de Maurice Scève (v. *Délie*, XLVIII, CVI, CXLVIII, CCLXII, CCCIV, CCCLVI), hace rimar *seiour* con *iour*, variando la relación semántica entre ambos nombres, uno de los cuales incluye la connotación de lo estable o de lo duradero, mientras el otro comprende más bien una noción de lo transitorio. Esta pareja está vinculada no solamente al tema de la ascensión, sino también al del descenso; por ejemplo, en la *Ode II* que forma parte de los *Vers lyriques* añadidos a *L'Olive* de 1549 (v. *Poësies*, tomo I, p. 158):

*Le chemin est large & facile
POUR DESCENDRE EN L'OBSCUR SEIOUR:
Pluton tient de son Domicile
La porte ouverte Nuit et IOUR.*

El polemista Barthélemy Aneau en su *Quintil Horatian*, ataque anónimo contra Du Bellay, le dice con ironía: *tu peux sembler tou célestin*. Y, en verdad, el motivo ascensional más de una vez ha estado a punto de disimular el ánimo de antítesis que es asimismo parte integrante de la obra del poeta. Mas la polaridad de los dos planos —el *plus hault ciel* y el *de la beauté qu'en ce monde i'adore*— asume un aspecto singular en la "espiritual palinodia" intitulada *A une Dame* e inserta en el *Recueil de poësies* que apareció a principios de 1553 (v. Chamard, pp. 194ss.; *Poësies*, tomo III, pp. 74ss., y tomo V, pp. 159ss.). Esta vez los dos términos de la oposición están divididos entre ¹²⁹*Quelque autre que la terre dedaignant // Va du tiers ciel les secrets enseignant* y el "yo" ¹³³*qui plus terrestre suis*. Este poema recoge, dándole vuelta, el léxico de imágenes del soneto *CXIII* y de *L'Olive* en general. Si ésta (*XXXII*, III) advertía a su dedicataria que *De ton printemps les fleurettes seichées // Seront un iour de leur tige arrachées, // Non la vertu, l'esprit, & la raison*, en la palinodia de 1533 Du Bellay vuelve del revés la retórica de sus sonetos:

N'attendez donq' que la grand' faux du Temps
Moissonne ainsi la FLEUR DE VOS PRINTEMPS,
Qui rend les Dieux, & les hommes contents:
 LES ANS QUI peu SEIOURNENT
Ne laissent rien, que regrets, & souspirs,
Et EMPENNEZ de noz meilleurs desirs.
Avecques eux emportent noz PLAISIRS,
Qui jamais ne RETOURNENT.

La epístola, dirigida a *une Dame* y alérgica al tiempo dilatado, exhorta a la destinataria a no alargar la duración de la espera hasta los días ¹⁶¹*quand les hyvers nuisans // auront seiché la fleur de vos beaux ans, // ...*¹⁶⁴*Quand vous verrez encore // ...*¹⁶⁶*De ce beau sein l'ivoyere s'allonger*. Ahora bien, es la estrofa final la que revela la diferencia primordialmente estilística entre dos hincapiés; uno, en ¹³⁵*le plus subtil qu'en amour ... s'apelle jouissance*; el otro, en el ⁵⁸*Paradis de belles fictions, // Deguizement de nos affections*:

*Si toutefois tel style vous plaist mieux,
 Je reprendray mon chant melodieux,
 Et VOLERAY jusqu'au SEIOUR des Dieux
 D'une AELE mieux GUIDÉE:
 Là dans le sein de leurs divinitez
 Je choisiray cent mille nouveautez,
 Dont je peindray voz PLUS grandes BEAUTEZ
 Sur la PLUS belle IDÉE.*

Si la alternación de la manera (*style fardant*) petrarquista y de los versos polémicos contra *l'art de Petrarquizer* presenta, según Chamard (p. 199), *une de ces contradictions dont on trouve tant d'exemples* en la obra de Joachim du Bellay, una *suite d'antithèses* semejante aparece igualmente en el interior de sus poemas. Entre los *Cinquante Sonnets à la louange de L'Olive*, aparecidos en 1549, varias piezas, como XXVI o XXVIII, fieles a la pauta del *Canzoniere*, ofrecen muestras de una "composición antitética" manifiesta (v. *Poésies*, tomo V, p. 56): XXVI, 1 *La nuit m'est courte, & le jour trop me dure, // 2 Je fuy l'amour, & le suy' à la trace, // ... // 3 Je veux, courir, & jamais ne deplace, // 4 L'obscur m'est cler, & la lumiere obscure*. Y más tarde, sobre todo los sonetos suplementarios de *L'Olive avgmentée*, que datan de fines de 1550, entrelazan oposiciones variadas para crear, a partir de ellas, laberintos sin salida prevista. El soneto CXIII es un bonito ejemplo de este juego simultáneo de varias antítesis que el artista —aquí sí que puede aplicarse la expresión de Spitzer— *not only stated but embodied*.

Vianey (1930, pp. 140ss.) señala el procedimiento cardinal desarrollado por Du Bellay: *L'antithèse est l'instrument ordinaire de son esprit, et il connaît toutes les manières de construire une opposition*. La facultad del poeta de edificar el soneto sobre una antítesis y de diversificar este procedimiento de construcción la ilustra una breve referencia a algunos sonetos en los que el poeta opone visiblemente los dos tercetos a los dos cuartetos, o las dos estrofas pares a las dos impares. Luego de haber mencionado algunas considerables

antítesis temáticas, Vianey acaba preguntándose à *quoi bon multiplier les exemples*. No obstante, este procedimiento de composición engloba todos los aspectos de la estructura verbal y exige un análisis sistemático y detallado. Incluso en el interior de una sola forma estrófica, tal como el soneto, el procedimiento en cuestión muestra, al lado de las propiedades comunes, más de un rasgo diferenciador donde se reflejan la diversidad de las lenguas, de las épocas, de las escuelas poéticas y de los poetas individuales.⁴

ESTROFAS

En el repertorio de las formas poéticas, ninguna innovación italiana ha disfrutado de una expansión a través del tiempo y el espacio comparable a la del soneto. La combinación de una bipartición simétrica de las dos mitades del soneto con la disimilitud de estas dos mitades en lo concerniente a número de versos y a organización estrófica, abría vastas posibilidades al juego de los paralelismos y contrastes. En la relación entre las cuatro estrofas del soneto se hallan tres tipos de correspondencias binarias, análogas a las que nos proporciona un par de rimas dentro de los límites de un cuarteto (cf. Richards, p. 589): 1) las que se llaman seguidas o planas (*aabb*), 2) alternantes o cruzadas (*abab*), y 3) entrelazadas o abrazadas (*abba*). La concordancia y la oposición de las estro-

⁴ Cf. R. Jakobson y P. Valesio, "Vocabulorum constructio in Dante's Sonnet 'Se vedi, li occhi miei'", *Studi Danteschi*, XLIII (1962), pp. 7ss. [trad. aquí, pp. 31-52]; N. Ruwet acerca de un soneto de Louise Labé, *Langage, musique, poésie* (París, 1972), pp. 176ss.; R. Jakobson, "The Grammatical Texture of a Sonnet from Sir Phillip Sidney's *Arcadia*", *Studies in Language and Literature in Honour of Margaret Schlauch* (Varsovia, 1966), pp. 165ss.; R. Jakobson y L.-G. Jones, *Shakespeare's Verbal Art in "Th'Expence of Spirit"* (La Haya-París, 1970) [trad. aquí, pp. 99-124]; R. Jakobson y C. Lévi-Strauss, "«Les chats» de Charles Baudelaire", *L'Homme*, II (1962), pp. 43ss. [trad. aquí, pp. 155-178]; N. Ruwet, "«La géante» et «Je te donne ces vers...» de Baudelaire", *Langage, musique, poésie* (París, 1972), pp. 218ss. y 228ss.; J. Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval* (Neuchâtel, Suiza, 1971); A. Serpieri, "Hopkins, Due Sonetti de 1877: appunti sul parallelismo, etc.", *Hopkins - Eliot - Auden: saggi sul parallelismo poetico* (Bologna, 1969); S. Avalle, "«Gli orecchini» di Montale", *Saggi su Montale* (Turín, 1970).

fas en el soneto de modelo italiano o francés nos permite discernir tres clases similares.

1) SUCESIÓN (*aabb*): los rasgos comunes de las dos estrofas INICIALES (cuartetos) las oponen a los de las dos estrofas FINALES (tercetos).

2) ALTERNACIÓN: (*abab*): las dos parejas de estrofas alternantes, es decir, la de las estrofas IMPARES (I y III) y la de las estrofas PARES (II y IV), se oponen entre sí por sus caracteres específicos y diferenciales.

3) ENCUADRAMIENTO (*abba*): las dos estrofas que enmarcan o, con otras palabras, EXTREMAS (I y IV) y las dos enmarcadas o INTERNAS (II y III) constituyen dos parejas recíprocamente opuestas.

La cohesión de los cuartetos, por una parte, y de los tercetos, por otra, se apoya en la homogeneidad y la contigüidad de las dos estrofas de cada pareja, en tanto que el contraste entre las dos parejas lo refuerza la diferencia de su longitud: un octeto seguido de un sexteto.

En el agrupamiento de las estrofas alternantes, las dos parejas, la de las estrofas pares y la de las nones, presentan un carácter discontinuo, y finalmente, en la relación entre las estrofas externas e internas, la primera pareja es discontinua por oposición a la contigüidad de las estrofas internas. Ahora bien, el rasgo común a las parejas de las estrofas impares, pares, externas e internas es su constitución isométrica; cada pareja comprende un septeto (4 + 3). El papel decisivo que la estructuración del soneto asigna al número siete podría confrontarse con la significación de los septetos en la tradición bizantina, si el origen del *sonetto* se vincula de veras a la *Scuola siciliana*.

La tensión dialéctica que Mönch (1955, pp. 33ss.; cf. 1954, p. 379), refiriéndose a la lección berlinesa de A.-W. Schlegel, 1803-1804, descubre en la estructura interna del soneto como tal y especialmente en su dualidad (*Zweiteilung*) arquitectónica, asigna a los componentes de cada estrofa de CXIII diversos valores simultáneos basados en las correspondencias ternarias entre todas las estrofas del poema.

Citemos, a título de ejemplo, la relación entre el discurso interrogativo de los dos cuartetos iniciales y el discurso enunciativo de los dos tercetos finales: el octeto está lleno de preguntas y de sus premisas, en tanto que el sexteto ofrece una aseveración seguida de una síntesis. El papel predominante del factor tiempo en las estrofas iniciales y del factor espacio en las estrofas finales se manifiesta, con particular rotundidad, en las dos estrofas externas del soneto. Los dos extremos se ven espontáneamente confrontados, primero en el plano temporal del primer cuarteto, donde *une journée* tropieza con *l'éternel*, y luego en el plano espacial del último terceto, que nos conduce a los dos polos del eje vertical, *au plus hault ciel* y *en ce monde*. Cada una de estas dos estrofas incluye una antinomia sorprendente y recurre a los medios más expresivos para acentuarla. El comienzo del soneto trata de la contradicción entre el curso cíclico del tiempo y la fugacidad desesperada de *noz iours*; el poema termina con una confrontación de las dos caras de *la beauté* —una cognitiva y lejana (*La, o mon ame au plus hault ciel guidée! Tu y pouras*), la otra adorante, terrestre, subjetiva (*qu'en ce monde i'adore*)— y es ésta la que cierra el soneto. Entre los caracteres que ligan las dos estrofas internas, notemos sobre todo el motivo del *placere* que, en la pregunta culminante del segundo cuarteto, liga el alma a *l'obscur de nostre iour* y que, por otra parte, sirve de añadido conclusivo a los atractivos del más allá enumerados en el primer terceto (*la le plaisir encore*).

El paralelismo concertado de las dos estrofas pares y el de las dos estrofas impares va acompañado en cada caso de un pronunciado contraste entre estas dos parejas. Las estrofas nones oponen su punto de vista objetivo y panorámico al sello francamente personal, lírico y afectivo de las estrofas pares. Basta comparar las proposiciones que empiezan con *si* —las del primer cuarteto reflejan la fatalidad universal, mientras que la del segundo, subjetiva y abierta al porvenir, da a entender la libertad de la elección: *Si pour voler ... Tu as*. La misma relación distingue las proposiciones que comienzan con *la*: a las imágenes enumerativas del primer terceto, la res-

puesta del segundo es de intención individual: *Tu y pouras*. Lo que hace particularmente manifiesto el paralelismo entre el segundo cuarteto y el segundo terceto es la identidad de los dos apóstrofes y de su disposición (II ₁ *mon ame emprisonnée* — IV ₁ *mon ame ... guidée*), identidad apoyada por la correspondencia de las circunstancias (II ₃ *en un plus cler sejour* — IV ₁ *au plus haut ciel*) y por la semejanza sintáctica de las construcciones antónimas: II ₂ *l'obscur de nostre iour* — IV ₂ *l'idée* ₃ *De la beauté*.

En el soneto CXIII de *L'Olive* tenemos un hermoso ejemplo de la simetría y la antítesis que todo soneto de arte, según las reflexiones de Schlegel y Mönch, consigue unificar *in höchster Fülle und Gedrangtheit*. En el lenguaje apretado de este poema, la parataxis suprime las conjunciones coordinantes y la antítesis logra suprimir las palabras negativas. Son dos clases gramaticales, éstas, enteramente ausentes de nuestro texto. Según Stravinsky, "*procéder par élimination — savoir écarter, comme on dit au jeu—, telle est la grande technique du choix. Et nous retrouvons ici la recherche de l'Un a travers le Multiple*" (p. 47).

SIGNIFICACIONES GRAMATICALES

"Language of Poetry", el estudio de Leo Spitzer que discutimos antes y que gira en torno al soneto CXIII de *L'Olive*, dilucida la cuestión semántica y entrevé su dificultad, causada por el carácter vago y vacilante propio de las significaciones léxicas: "*Even when the context is given, all the speakers don't always mean exactly the same when using a particular word.*" Por consiguiente, la comprensión no depende más que del núcleo semántico de las palabras acerca del cual resultan estar de acuerdo todos los hablantes de una lengua, "*while the semantic fringes are blurred*" (p. 202). Ahora bien, al lado de las significaciones léxicas y fraseológicas, cualquier lengua dada dispone de un rico sistema de significaciones gramaticales, y tales significaciones formales —tanto morfológicas como sintácticas— son obligatorias e indispensables tanto

para la comprensión como para la producción del discurso. No admiten el menor "margen indeciso", a excepción de las ambigüedades, sean braquilógicas, sean intencionales.

L'illustrateur de la langue francoyse, como se presentaba a sí mismo Joachim du Bellay, o el *grammairien de génie*, como lo sobrenombraba Remy de Gourmont (p. 316), alcanzó arte consumado en lo que llamaba *composition & structure de motz* (*Deffence*, III, cap. x). Es, como dijo este crítico perspicaz (p. 325), "*le poète le plus pur du XVIè siècle; et ses hardiesses et ses intempérances se poussent toujours dans le sens de la beauté linguistique*". El tema que hasta el presente se echa a faltar en el estudio de su obra es, precisamente, la organización de las figuras y tropos gramaticales y su significación en la composición de los poemas que Du Bellay, seguro del porvenir de sus escritos, legó a la posteridad. Echaremos mano, pues, del término "factura", como los tratados de la época de Enrique II dedicados al arte poético, y trataremos de someter al análisis lingüístico la factura del soneto *CXIII: achievement of a classic which produces great result*, según la justificada opinión de Spitzer (p. 226). Suscribámosla, mas sin aceptar, por lo demás, la conclusión apresurada según la cual este resultado no habría exigido del artista más que un *minimum amount of material effort*. Semejante afirmación nos parece decididamente contradicha por el rico conjunto de múltiples procedimientos artísticos que este poema —el todo y las partes— permite entrever.

FRASES Y PROPOSICIONES

Las dos estrofas iniciales (cuartetos), así como las dos estrofas finales (tercetos), constan de dos frases. Cada una de estas unidades sintácticas abarca un número entero e impar de versos, y las frases pares no pueden ser más largas que las frases nones. Cada una de las frases pares contiene tres versos: así, las dos frases ocupan 5 + 3 versos en los cuartetos y 3 + 3 en los tercetos.

La primera frase de los cuartetos está compuesta de tres

proposiciones (cláusulas) paratácticas (1 1/2 + 1 1/2 + 1 verso) y subordinadas a la proposición independiente que sigue (1 verso). La segunda frase comienza con una proposición de un verso, independiente y seguida de una proposición subordinada de dos versos. Por consiguiente, en los dos cuartetos, un cuarto, es decir dos versos entre ocho, pertenece a las proposiciones independientes. A la inversa, en los dos tercetos, un cuarto —como quien dice, tres hemistiquios de doce— lo ocupan las proposiciones subordinadas. De esta suerte, las dos estrofas iniciales y las dos estrofas finales están sometidas a la misma regla numérica, pero los términos de la oposición —grupos independientes y grupos subordinados— mudan de lugar y establecen por lo tanto una relación antisimétrica. Se advierte otro tipo de correspondencia, concretamente el de una simetría de espejo: CUATRO versos del primer cuarteto están compuestos de TRES proposiciones paralelas, cada una introducida por la misma conjunción de subordinación *si*; y, por el contrario, los TRES versos del primer terceto engloban CUATRO proposiciones paralelas, cada una de las cuales empieza con el mismo adverbio *là*. Por otra parte, en los dos CUARTETOS hallamos TRES versos dispuestos simétricamente (1, 4 y 7) que comienzan todos con el invariable *si*, en tanto que en los dos TERCETOS son CUATRO versos vecinos (1, 2, 3, 4) los que empiezan todos con el invariable *là*. Las dos primeras proposiciones en *si* del cuarteto son de igual longitud (cada una tiene tres hemistiquios), así como las dos primeras proposiciones en *là* (cada una de las cuales cubre dos hemistiquios); y en el caso del *si*, lo mismo que en el del *là*, la tercera proposición es un hemistiquio más corto: forma dos hemistiquios en el cuarteto (*Si perissable | est toute chose née*) y uno solo en el terceto (*La, est l'amour |*). La final de las proposiciones paralelas, la última de la frase y de la estrofa par, es la más larga: son los dos versos terminales del segundo cuarteto y los tres versos del segundo terceto. La longitud total de las proposiciones en *si* (6 versos) es igual a la de las proposiciones en *là* (6 versos).

El paralelismo en la organización de las dos estrofas exter-

nas se manifiesta en el tratamiento parecido de los dos primeros y de los dos últimos versos del soneto: en ambos casos, el primer hemistiquio del segundo verso se vincula estrechamente por la construcción sintáctica al verso precedente, y la coma al final de este hemistiquio marca el encabalgamiento (cf. la graffa IV *3beauté qu'en* con la carencia de todo signo en I *2J'an qui* y III *1le bien que*). En los dos especímenes de encabalgamiento, el llamativo desacuerdo entre la delimitación métrica y gramatical —I *1une journée // 2En l'eternel* y IV *3l'idée // 2De la beauté*— pone en tela de juicio la relación entre el complemento adnominal y el nombre complementado, concretamente la asociación entre lo eterno y lo temporal, así como entre la belleza y una de las Ideas *qu'on ne puysseny des yeux, ny des oreilles, ny d'aucun sens apercevoir, mais comprendre seulement de la cogitation et de la pensée*, como nos explica la *Deffence* (II, cap. 1). En una palabra, las irregularidades y asimetrías ilusorias que Spitzer cree discernir en ciertas secciones del texto como "reflejo de nuestra inquietud" nos revelan, por el contrario, una estructuración profundamente paralelista del soneto entero.

VERBOS

Las cuatro estrofas del soneto comprenden dieciséis formas verbales, trece de ellas, formas conjugadas (*verbun finitum*), dos infinitivos y un participio que se distingue funcionalmente de los adjetivos verbales (I *4née*, II *1emprisonnée*, *4empanée*) en virtud del hecho que rige un circunstancial: IV *1au plus hau[1]t ciel guidée*. Todas las formas conjugadas del soneto pertenecen al sistema del tiempo presente (incluido el "futuro": IV *2pouras*, es decir, el presente del modo prospectivo que enuncia una "experiencia eventual").

La oposición de las estrofas impares y pares, unas de carácter narrativo y objetivo, las otras subjetivas y líricas, se refleja nítidamente en la selección y la distribución de las formas verbales, así como en su disposición simétrica dentro de cada una de las dos parejas de estrofas. Cada estrofa impar contiene cuatro verbos en "tercera persona", de acuerdo con

la nomenclatura convencional, lo cual quiere decir que la forma gramatical del verbo no contiene ninguna información, ni sobre la emisión, ni sobre la recepción del mensaje, y que esta forma funciona como término no marcado de la oposición personal/no personal:

I	₁ <i>est</i>	₂ <i>faict</i>	₃ <i>chasse</i>	₄ <i>est</i>
III	₁ <i>est</i>	₁ <i>desire</i>	₂ <i>aspire</i>	₃ <i>est</i>

El verbo "abstracto" (gramatical) *est* enmarca cada una de estas dos estrofas, pero en el primer cuarteto se halla reducido a su función de cópula, mientras que el primer terceto le otorga "*le sens faible de l'existence comme chose*": cf. M. Merleau-Ponty (p. 203) acerca del nexa entre las proposiciones "la mesa es" o "es grande". Puede notarse igualmente la diferencia entre los dos verbos "concretos" (léxicos) del cuarteto y los del terceto. Dos verbos de acción ejercida por el sujeto (I ₂*l'an qui[NB]faict ...* y ₃*chasse*) y hostil a ₄*toute chose née*, ceden su sitio a dos verbos que expresan una sensación dirigida hacia III *le bien que[NB]tout esprit desire*. El contraste entre el centrífugo I ₃*chasse* y el centrípeto III ₂*aspire* es notorio.

En los cuatro casos el verbo *est* se encuentra destacado y realzado. Por mucho que el autor de la *Deffence* (libro II, cap. IX) vea un defecto *de tres mauvaise grace* en la carencia de una detención notable en el corte de los decasílabos (*en la quadrature des vers heroïques*), asigna a la cópula *est* la quinta sílaba de los versos I ₁, y en ₄*Si perissable est* separa esta cópula del atributo. El mismo capítulo de la *Deffence* pide a los poetas franceses que no admitan en sus versos nada que establezca hiato —nada *hyulque*, como dice el autor, imitando la terminología ciceroniana (*Quintil Horatian* sustituye este préstamo por su traducción: *mal joint*). Sin dejar de tender a evitar el encuentro entre vocales en la frontera de las palabras, Du Bellay procura, no obstante, colocar el verbo *est* después de una vocal acentuada: I ₁*Si nostre vie est moins* III ₁*La, est le bien*, ₃*La, est l'amour* (la separación de las dos palabras contiguas se refuerza con una coma). Entre los procedimien-

tos de realce se advertirá asimismo el hecho de que en las proposiciones enunciativas de *CXIII* el verbo *est* resulta ser la única forma predicativa antepuesta al sujeto gramatical: I *pe-rissable est toute chose*; III *La, est le bien*, *La, est l'amour*.

En cada una de las dos estrofas pares, el primer *verbum finitum* y el último están representados por formas de la segunda y primera personas: II *songes-tu* — *Tu as*, y IV *Tu y pouras* — *i'adore*. La única forma de tercera persona rige el pronombre de la segunda persona: II *te plaist*; y es la única forma predicativa que atañe a un sujeto adjetivo y que transgrede el principio de dos *verba finita* en cada estrofa par. La presencia del alocutario o del locutor en el papel de uno de los actuantes caracteriza todas las formas predicativas en las dos estrofas pares, y las distingue de todos los verbos que aparecen en las dos estrofas impares.

En suma, todas las formas verbales de las dos estrofas pares están mutuamente vinculadas por un estrecho paralelismo. Así, la acción expresada por II *te plaist* y por el participio pasivo IV *guidée* se ejerce hacia el alocutario, que en los dos casos es apostrofado de la misma manera: II, y IV *mon ame*. La tercera de las cuatro formas verbales en cada una de las dos estrofas pares es un infinitivo que designa un proceso virtual, y la similitud entre las únicas construcciones infinitivas de *CXIII* está subrayada por la paronomasia: II *POUR voler* ... *TU AS* — IV *TU Y POURAS reconnoistre*.

El *Sonet a Maurice Scève*, de Pontus de Tyard, publicado como poesía inicial de su compilación *Erreurs amoureuses* en noviembre de 1549, cerca de un año antes de *L'Olive avgmentée*, contiene una confrontación de dos construcciones infinitivas que ofrece sorprendente parecido con el par que acabamos de deslindar. Notemos ante todo la correspondencia entre la *docte plume* que, según Tyard, permite a Scève *haulser le vol jusques aux cieux* (cf. el apóstrofe a Scève en el soneto CV de *L'Olive*: II *J'aime, j'admire, et adore pourtant La hault voler de ta plume dorée*) y, por otra parte, *l'aele bien empanée*, o sea guarnecida de plumas, que según *L'Olive CXIII* procura al alma del poeta la facultad de volar "al más

alto cielo". En el texto de Pontus de Tyard se observa la afinidad semántica y fónica entre los versos II₂₍₋₃₎ *Pour voir l'ardeur qui me brule et consume* y III₁₍₋₃₎ *Tu y pourras recongnoitre la flame*: es poco probable que la semejanza del nexa entre estos versos y de la relación entre los versos II₃₍₋₂₎ y IV₂₍₋₂₎ de *L'Olive CXIII* sea fortuita.⁵ Tanto más verosímil es una *imitation* por parte del cantor de *L'Olive CXIII* cuanto que las *Erreurs Amoureuses* han dejado no pocos rastros en su poesía (cf. Chamard, 1900, pp. 192ss.; *Poësies*, V, p. 117); en la epístola dedicatoria de una colección aparecida en 1552, Du Bellay llega hasta a declarar las obras de su propia invención indignas de *se monstrier au jour pour comparaistre* ante los *divins esprits*, como Tyard (*Poësies*, II, p. 18). La precedente comparación es uno de los numerosos ejemplos de la alta maestría con la que el joven *imitateur* angevin —o, según la expresión condescendiente del crítico estadounidense, *a large-handed pilferer* (Merril, 1925, p. 41)— conseguía remodelar, soldar y reajustar fragmentos variados y dispares, a menudo calcados de modelos italianos y latinos o bien basados en la poesía francesa de la época y en parte en los propios hallazgos del autor, abundantemente perpetuados. "*Vrayment je confesse avoir imité Petrarque & non luy seulement*" (prefacio a la primera edición de *L'Olive*). Du Bellay consigue convertir todos estos materiales disímiles en obras "de su propio estilo", de originalidad y coherencia sorprendentes. *L'Olive* y otros sonetos afines del mismo poeta son un verdadero triunfo en el arte refinado del centón. La facultad creadora de transmitir *la propriété & structure d'une langue à l'autre* (*ibid.*, p. 16) es el raro don de Joachim du Bellay.⁶

Advirtamos de paso que el breve intervalo entre la aparición de las *Erreurs amoureuses* y la de *L'Olive avgmentée* nos

⁵ Ponemos un signo menos delante del número del verso y ponemos dicho número entre paréntesis cuando es desde el final de la estrofa desde donde parte la cuenta de los versos.

⁶ Cf. Mönch, 1955, p. 122: "*So sind in vielen Fällen Du Bellays Bearbeitungen geniale Neuformungen, im besten Sinne schöpferische Nachdichtungen.*"

permite fechar la composición del soneto *CXIII* y, con toda probabilidad, la de los demás sonetos del final de la compilación.

Por retornar a los verbos abstractos del soneto *CXIII*, recordemos que uno de estos dos verbos, el transitivo *avoir*, ha sido definido muy justamente por L. Tesnière (1966, pp. 73ss.) como "*un verbe être retourné*". La segunda persona y la transitividad oponen el último verbo de la segunda estrofa II ₄ *tu as* a la tercera persona y al carácter intransitivo del último verbo de las estrofas impares, I ₄ y III ₃ *est*. Por otra parte, el último verbo de la cuarta estrofa y del soneto entero, IV ₃ *'adore*, solo ejemplo de la primera persona en el soneto y único verbo concreto en el cierre de las estrofas, comparte la transitividad con el verbo final de la estrofa II y la opone a la intransitividad de los otros dos verbos finales.

Para resumir estas observaciones sobre la disposición verbal en el soneto *CXIII*, advertiremos que la quintaesencia del movimiento dramático de cada estrofa se halla asociada a su verbo final: I ₄ *perissable est toute chose née*; II ₄ *Tu as au dos l'aele*; III ₃ *La, est l'amour*; IV ₃ *la beauté, qu'en ce monde i'adore*. El carácter plano de las estrofas impares, dotadas del mismo verbo abstracto, intransitivo y no personal, a su principio y a su fin, cede el puesto al contorno curvo de las estrofas pares, cada una de las cuales está cerrada por un verbo transitivo con un complemento directo. Estos dos verbos son los términos marcados de la oposición verbal, personal/no personal; mas la estrofa terminal (IV) añade una marca suplementaria, la de la primera persona en relación con la segunda, en la oposición locutor/alocutario.⁷ Por lo demás, esta estrofa,

⁷ "Das Präsens ist mit zwei 'Personkorrelationen' versehen. 1. Persönliche Formen (merkmalhaltig) unpersönliche Formen. Als grammatische unpersönliche Form fungiert die sog. Form der 'dritten Person', die an sich die Bezogenheit der Handlung auf ein Subjekt nicht ankündigt. ... 2. Die persönlichen Formen verfügen über die Korrelation: Form der 'ersten Person', (merkmalhaltig) Form, die die Bezogenheit der Handlung auf die sprechende Person nicht ankündigt. Es ist die sog. Form der 'zweiten Person' die als merkmallose Kategorie fungiert" (Jakobson, p. 9). Cf. *op. cit.*, pp. 134, 137; Benveniste, caps. XVIII y XX; Damourette y Pichon, § 55; Tesnière, cap. LIII.

en tanto que punto culminante y clave de todo el poema, termina con un verbo concreto, en contraste con los verbos abstractos que concluyen las tres estrofas antecedentes:

I	₁ est	₄ est
II	₁ songes-tu	₄ Tu as
III	₁ est	₃ est
IV	₁ guidée	₃ j'adore

La diversidad de los cuatro verbos en el interior de la estrofa desdobra a su vez las estrofas alternantes, y opone la composición polimorfa de las estrofas pares a la uniformidad de las estrofas nones, cada una de las cuales comprende cuatro formas de tercera persona. Pero, en tanto que la estrofa II reúne dos formas de la segunda persona, dispuestas ambas simétricamente en la apertura y en el cierre del cuarteto (II ₁Que songes-tu — ₄Tu as), con una forma de la tercera persona y un infinitivo, el terceto terminal se aparta aún más del orden simétrico rigurosamente seguido en las estrofas impares, y combina un participio, un verbo en segunda persona (que es, en todo el texto, el único ejemplo del modo prospectivo); un infinitivo y, al final, el único verbo en primera persona —*j'adore*—, cuya ambivalencia hace particularmente sugestivo: sirve a la expresión simultánea de una sensación amorosa y de una acción sacramental. El final del soneto *CXIII, la Beauté, qu'en ce monde j'ADORE*, tiene correspondencias textuales en los otros sonetos de *L'Olive avgmentée*: soneto *CXI, I ₄ces BEAUX yeulx, QUE J'ADORE* (único verbo en primera persona en todo el poema); soneto *CXIV, IV ₂Vos deux BEAUX yeux, deus flamBEAUX QUE J'ADORE* (con el pasaje paralelo y rimado III ₂que j'honore, únicos verbos en primera persona). Por último, en el verso IV₂ del soneto *CXV —Pour mieux haulser la Plante que j'adore—* el único verbo en primera persona del poema cierra la cadena verbal de toda *L'Olive avgmentée*. Esta única forma de primera persona en el último soneto de la colección sólo está separada del mismo verbo en *CXIII* por un antónimo de inspiración horaciana en el soneto *CXIV, I ₂O que je hay ce faulx peuple ignorant!* La composi-

ción artística de la colección, y en particular la cuestión de la relación entre sus diversos sonetos, merecería ser considerada.

PRONOMBRES Y ADJETIVOS PRONOMINALES

El soneto contiene cinco pronombres personales adverbiales átonos, cinco adjetivos posesivos y otros cinco adjetivos pronominales. Los pronombres personales, en singular los cinco, designan una de las dos primeras entre las tres personas gramaticales —II ₁, ₄ *tu*, ₂ *te* y IV ₂ *tu*, ₃ *j*—, es decir, uno de los dos interlocutores, y todos estos cinco pronombres se reparten entre las estrofas pares. Los cinco posesivos conciernen a la primera persona. En dos de estos casos —el apóstrofe II₁ y IV₁ *mon ame*, que inaugura las dos estrofas pares reforzando su estilo subjuntivo—, es "yo", la primera persona del singular, quien funciona como poseedor. *Mon ame*, en tanto que sinécdoque, *pars pro toto*, prepara la remisión al *totum*, *i'adore*, que va a surgir en el extremo del poema. En los otros tres ejemplos de posesivo, éste atañe al plural "nosotros", es decir, "nosotros los mortales". Está inseparablemente unido a la familia morfológica de palabras que sirven para crear una triple metáfora que recalca el carácter efímero, pasajero, crepuscular, de la vida humana: I ₁ NOSTRE VIE *est moins qu'vne* IOURNÉE ₂ *En l'éternel* (dicho de otro modo, "la vida de nosotros todos, seres humanos, en relación con la eternidad, parece tener menos extensión que el espacio de un día con respecto a nuestra vida"); I ₂ *J'an qui faict le tour* ₃ *Chasse noz iours sans espoir de retour* ("los años, en su ritmo cíclico, retornan uno tras otro, en tanto que los días de nuestra vida desaparecen, uno tras otro, para siempre"; la única muestra de plural en el soneto —*noz iours*— realza el carácter continuo y gradual de esta aniquilación); II ₂ *Pourquoy te plaist l'obscur de NOSTRE* IOUR (donde el estilo lujuriente del cuarteto par añade a la metáfora del día fugaz de nuestra vida el oxímoron que une la imagen del día a la de las tinieblas). El léxico de los cuartetos, orientado hacia la idea fija de la huida del tiempo, desa-

parece en los tercetos, que alzan la antinomia de lo permanente y lo momentáneo.⁸

La disposición del resto de los adjetivos pronominales refleja los mismos principios arquitectónicos de la obra. Los tres ejemplos del cuantitativo "todo", que cada vez designa de una manera diferente el conjunto de los seres humanos, caen en las estrofas nones, centradas las dos en la totalidad colectiva: I ₄*Si perissable est TOUTE chose née*; III ₁*La, est le bien que TOUT esprit desire*, ₂*La, le repos ou TOUT le monde aspire* (según E. Sapir, 1930, pp. 10ss., *singularized totalizers* en los dos primeros casos y *totality of a whole aggregate* en el tercero). Importa mencionar el concurso estrecho y sorprendente de dos hechos: la presencia del mencionado adjetivo pronominal y la del verbo "ser" exclusivamente en estas dos estrofas del soneto (cf. en particular I ₄*perissable EST TOUTE chose* y III ₁*La, EST le bien que TOUT esprit desire*).

Al final del texto, el demostrativo *ce* confluye con el pronombre de primera persona —IV ₃*De la beauté qu'en CE monde i'adore*— y está yuxtapuesto al adverbio de alejamiento III ₁₋₃, IV ₁ *là* y su anafórico IV ₂ *y*, así como con el pronombre IV ₂ *tu*. Estos contrastes recalcan y hacen triunfar, de improviso, la belleza de aquí abajo y su adorador.

SUSTANTIVOS

Cada estrofa impar contiene seis nombres, y cada estrofa par, dos nombres sin preposición. Estos dos nombres en cada estrofa par incluyen un caso régimen (II ₄ *aele*, IV ₂ *ldée*) y un vocativo (II ₁ y IV ₁ *ame*), y además dos pronombres personales en caso sujeto (II ₁, ₄ *tu*; IV ₂ *Tu*, ₃ *i'*), en tanto que en las estrofas impares todo el conjunto de los nombres sin preposición, o al menos la mayoría, está en caso sujeto I ₁ *vie*, *iournée*, ₂ *an*, ₄ *chose* (frente a dos ejemplos de caso régimen, ₂ *tour*, ₃ *jours*) y

⁸ Spitzer, que se ha dado clara cuenta de la alteración *between collective and individual* en la sucesión de estrofas del soneto (pp. 220s.), yerra acerca del papel del *nostre*, que, de hecho, no participa en la oposición semántica de las estrofas impares y pares, sino exclusivamente en la caracterización de los cuartetos frente a los tercetos.

III $_1$ *bien*, *esprit*, $_2$ *repos*, *monde*, $_3$ *amour*, *plaisir*. Se advertirá que la función de sujeto gramatical la satisface siempre el nombre en las estrofas nones del soneto, mas nunca en las estrofas pares, donde esta función se transmite al pronombre o bien —en II $_2$ *’obscur*— al adjetivo sustantivado.

Opuestamente a las estrofas impares, donde los fenómenos narrados, presentados como cosas existentes, dominan a los interlocutores, las estrofas pares sugieren una trascendencia de los personajes de la imaginaria conversación. En las estrofas impares, la media de los sustantivos es de dos por verso, o sea en total ocho en el primer cuarteto y seis en el primer terceto. Cada estrofa par trae un sustantivo menos que la estrofa impar que la precede, es decir, hay siete en el segundo cuarteto y cinco en el segundo terceto. Se observa así una regresión aritmética de los sustantivos a lo largo del poema: I — 8 nombres, II — 7, III — 6, IV — 5. De aquí un equilibrio entre los trece (8 + 5) sustantivos en las estrofas externas y otros tantos (7 + 6) en las estrofas internas.

Cada una de las estrofas impares contiene varios sustantivos verbales, con la única diferencia de que los de la tercera estrofa enuncian sensaciones o sentimientos (III $_2$ *le repos*, $_3$ *’amour* y *le plaisir*), mientras que en la primera estrofa tres de los cuatro sustantivos verbales se refieren directamente a los conceptos temporales (I $_1$ *vie*, $_2$ *tour*, $_3$ *retour*) y se entrelazan con los términos del calendario (I $_1$ *’journée*; $_2$ *an*, $_3$ *’jours*), y el sustantivo restante —I $_3$ *’espoir*— designa evidentemente una emoción que, en todo caso, está íntimamente ligada al factor tiempo. Este léxico que evoca el eje temporal halla el último eco en los complementos indirectos de que se sirve la rima masculina del segundo cuarteto (II $_2$ *de nostre iour* — $_3$ *en vn plus cler seiour*). El uso de los diversos sustantivos temporales en los dos cuartetos, así como otro rasgo de estas estrofas, la sustitución por los adjetivos sustantivados I $_2$ *’eternel* y II $_2$ *’obscur* de los sustantivos adjetivales *’eternité* y *’obscurité* (v. después), se ven compensados por la ausencia de sustantivos temporales y por la aparición de sustantivos adjetivales en los dos tercetos (III $_1$ *le bien*, IV $_3$ *la beauté*). Los sustantivos

originarios y no relativos al tiempo se acumulan en las estrofas pares (II ₁ame, ₄dos, aele; IV ₁ame, ciel, ₂Idée, ₃monde), en tanto que en las estrofas impares no figuran sino acompañados del determinativo "todo" (I ₄toute chose, III ₁tout esprit, ₂tout le monde).

ADJETIVOS

"En principio, el papel del epíteto incumbe a un adjetivo", establece Tesnière (p. 145), que procede a registrar los diversos tipos de *l'épithète non adjective* (pp. 150s.), así como a describir las demás funciones del adjetivo fuera de su papel de epíteto (155s., 411s.). El soneto CXIII muestra una verdadera ruptura entre el epíteto y el adjetivo puro y simple, procedimiento que, por lo demás, presenta diversas correspondencias en la poesía francesa de la misma época. En el soneto en cuestión, el adjetivo que funciona como epíteto es el comparativo analítico que emplean las estrofas pares: introducen el motivo de una superioridad, primero relativa y en seguida absoluta —II ₃en vn plus cler sejour y IV ₁(-₃) au plus haut ciel (cf. Gougenheim, pp. 61, 165)—, por oposición con el nivel de inferioridad expresado con auxilio del comparativo sintético en el primer predicado del soneto (I ₁nostre vie est moins qu'vne journée). La extraña correspondencia entre I ₁moins qu'vne y II ₃vn plus (únicas apariciones de este numeral y de este artículo en el soneto) hace sobresalir el contraste entre los dos niveles.

Por otra parte, el epíteto se sirve del participio pasado, que funciona como tal en el último terceto (IV ₁au... ciel guidée), pero que, a lo largo de los cuartetos, está vertido en el orden de los adjetivos verbales: I ₄née, II ₁emprisonnée, ₄empanée. Cf. las observaciones sutiles de Jacqueline Risset (p. 96) acerca de los epítetos adjetivos que en el poema de Scève, "se rattachent plutôt aux verbes" y que, según la observadora, "sont le prolongement du substantif vers le verbe"; Ruwet (p. 90) señala los términos *qualifiés dynamiquement* en el soneto de Louise Labé. Un papel parecido asumen las propo-

siciones relativas que Tesnière (p. 154) interpreta como proposiciones subordinadas con valor de adjetivo epíteto. En los tercetos, el nombre rector sirve de actuador pasivo (III $_1$ *le bien que tout esprit desire*; $_2$ *le repos ou tout le monde aspire*; IV $_3$ *la beauté, qu'en ce monde i'adore*: el deseo de todo espíritu apunta al bien, así como la aspiración se dirige hacia el reposo y mi adoración hacia la belleza). Por el contrario, en el cuarteto es del nombre rector de donde procede la acción (I $_2$ *'an qui fait le tour*). Por lo demás, un sustantivo adnominal precedido de la preposición *de* y que con respecto al nombre rector hace "*d'ephithète au même titre que les adjectifs*" (Tesnière, p. 150) aparece al principio y al final del soneto como una de las correspondencias manifiestas entre las dos estrofas externas: I $_3$ *sans espoir de retour* — IV $_2$ *'l'idée* $_3$ *De la beauté*.

Los adjetivos verbales son las únicas formas simples de adjetivos empleadas como epítetos en el soneto CXIII y sólo aparecen en los cuartetos. Es asimismo, y únicamente en los cuartetos, donde el adjetivo aparece con otros papeles que el de epíteto. Puede apreciarse un adjetivo deverbativo sirviendo de atributo y reforzado por una inversión afectiva: I $_4$ *Si perissable est toute chose née*. Al lado de los adjetivos atributo, los cuartetos nos ofrecen dos ejemplos de adjetivos sustantivados, "procedimiento caro a Petrarca" y adoptado luego, para ser aplicado sin cesar, por Scève y finalmente por la Pléiade (v. Brunot, p. 189), y atestiguado en los dos cuartetos del soneto analizado: I $_2$ *En l'éternel* y II $_2$ *'l'obscur de nostre iour* (con una inversión del regido y el rector, propiamente *notre jour obscur*; cf. *Olive C*, III $_2$ *Parmy l'obscur des éternelles nuitz*). Du Bellay da su aquiescencia a esta sustitución, *pourveu que telle maniere de parler adjoute quelque grace Et vehemence* (*Deffence*, II, cap. IX), y la usa sobre todo *pour mettre en valeur l'idée* y hacerla menos abstracta (v. *Poésies*, tomo V, índice gramatical, p. 266). Todas estas variantes expresivas de la inclinación al adjetivo van ligadas al animado paso de los dos cuartetos interrogativos, en contraste con la completa supresión de los adjetivos en el discurso sucinto de los tercetos.

GÉNEROS GRAMATICALES

Los géneros gramaticales de los nombres y de los adjetivos sustantivados están sometidos en su distribución a reglas estrictas. El apóstrofe —II₁ y IV₁ *ame*— y el sujeto de las proposiciones atributivas —I₁ *vie* y *iournée* (*terme du premier actant dédoublé*, según Tesnière, p. 354); I₄ *chose*— están en femenino. Los nombres que funcionan como sujetos en las otras clases de proposiciones están en masculino —I₂ *an*, II₂ *obscur*, III₁ *bien*, *esprit*, *repos*, *monde*, *amour*, *plaisir*. Si el sujeto está en masculino, otro tanto pasa con el objeto directo —I₂ *tour*, *jours*—; de otra suerte (es decir, después del pronombre *Tu* que alude al femenino *ame*), el objeto directo está en femenino —II₄ *aele*, IV₂ *idée*. Las circunstancias están todas en masculino: I₂ *En l'éternel*, *sans espoir*, II₃ *en vn plus cler sejour*, *au dos*, IV₃ *en ce monde*. El género gramatical de los sustantivos adnominales corresponde al del nombre (o del adjetivo sustantivado) que los rige: I₃ *espoir de retour*, II₂ *l'obscur de nostre iour* (cf. la correspondencia entre I₁ *vie* y *iournée*), IV₂ *l'idée* *De la beauté*.

Dentro del primero y el segundo cuarteto, los nombres femeninos enmarcan un número doble de masculinos (incluyendo un adjetivo sustantivado): $3/6 = 2/4$. La tercera estrofa no contiene sino tres pares de nombres masculinos, contrastando, sobre todo a este respecto, con la estrofa siguiente, única en invertir el encadenamiento y la relación numérica entre sus femeninos y masculinos:

f	f	f	f
m	m	m	m
m	m	m	f
f	m	m	f

La sucesión de los nombres femeninos asume una posición particular en el desenvolvimiento dramático del soneto —*nos-tre vie, vne journée, toute chose née, mon ame, l'idée De la beauté*. Ninguno de estos nombres toma parte activa en un proceso y, por otro lado, estas entidades no sufren acción

directa e inmediata por parte de ningún agente nombrado. Il ${}_4$ Tu as ... l'aele no representa una excepción, porque *avoir* no es un verbo de acción, sino de estado (como bien han visto Tesnière, pp. 73s., y Benveniste, pp. 193s.). En IV_3 la distancia entre la *beauté* y su "adoración" está marcada por el pronombre relativo *que*, y en la grafía está señalada por la coma que precede: *la beauté, qu'en ce monde i'adore*. Advirtamos asimismo lo anónimo del agente en IV_1 *ame ... guidée*. ¿Podría negarse la significación constructiva del hecho de que sea el género femenino el que inaugure el primero y el último verso del soneto, y el que acaba por predominar en su estrofa última?

VERSO

Todos los sonetos de *L'Olive* están escritos en decasílabos (4 + 6), "versos heroicos", según la terminología de la *Defence*, o "versos comunes", como los bautizará Ronsard en 1555. El examen rítmico del soneto *CXIII* nos permite observar que al lado de las dos sílabas obligatoriamente acentuadas, es decir la cuarta y la décima, las otras sílabas pares de sus versos llevan el acento de la palabra más a menudo que las sílabas impares. Constituye una excepción el primer hemistiquio de los tercetos: su segunda sílaba siempre queda átona, y en sus cinco primeros versos es la sílaba inicial la que atrae el acento (como subraya la coma después del adverbio *La*, al principio de los versos III_1 - IV_1), en tanto que en los dos cuartetos el acento va cuatro veces a la segunda sílaba y una sola a la primera. Por el contrario, el perfil del segundo hemistiquio sólo manifiesta una diferencia mínima entre los cuartetos y los tercetos: en aquéllos el acento cae en el 56% y en éstos en el 50% de las sílabas internas pares (sexta y octava), y en las impares (quinta, séptima y novena), respectivamente en el 12.5% y el 11%. Los comienzos de las estrofas evitan el acento en las sílabas impares del segundo hemistiquio, mientras que el verso penúltimo o el verso último de cada estrofa y, en la última, estos dos versos, corren el acento de una de

las dos, o de las dos, sílabas internas pares a la sílaba impar vecina.

El penúltimo de la primera estrofa, un verso masculino con intervalos bisílabos entre sus cuatro tiempos fuertes, constituye —tal vez al margen de toda intención consciente del autor— un palindromo prosódico igualmente escandible en sentido directo y en sentido inverso (\rightarrow —UU—UU—UU— \leftarrow), como si el perfil prosódico del verso replicase a su juicio sobre la irreversibilidad de nuestro tiempo que corre: I₃(—₂) *ChA sse noz iours sans espoir de retour*. Los penúltimos versos de las estrofas liminar (I) y terminal (IV) corresponden en su distribución de las sílabas acentuadas y átonas: IV₂(—₂) *TU y pourAs recongnoiStre l'IdÉE*. Este verso es el último en los tercetos que acentúa la sílaba inicial, y el verso I₃(—₂) es el único que lo hace dentro de los cuartetos. En cuanto al segundo hemistiquio —IV₂ *recongnoiStre* | *l'IdÉE*—, el verso siguiente es, en todo el soneto, el único que repite el mismo movimiento rítmico (hasta la colocación del corte facultativo); IV₃ *qu'en ce monde* | *i'adore*, y este cierre similar de los dos últimos versos del soneto hace resaltar el final del poema. Si en el soneto el intervalo de dos sílabas entre el último tiempo fuerte de cada hemistiquio y el acento precedente crea un nexo rítmico entre los versos penúltimos de las dos estrofas externas, por otra parte, los versos últimos de las dos estrofas internas están, a su vez, estrechamente ligados entre sí por la acentuación de la sílaba que abre el segundo hemistiquio: II₄(—₁) *Tu As au dos* | *l'AEle biEN empanÉE* — III₃(—₁) *LA, est l'amour,* | *LA le plaisir encore*. Los acentos adheridos por ambos lados al corte medio de estos versos les dan apariencia particular, subrayada por añadidura en II₄ por la acentuación de las dos sílabas impares vecinas (*l'AEle biEN*). No se puede sino recordar el juicio de Saulnier (p. 148), que aprecia en Du Bellay un arte verdaderamente único “*d'animer le vers par les accents et les coupes*”.

RIMAS

Para Du Bellay, la *contraincte de la rime* es un componente fundamental del soneto. El encadenamiento de las rimas en

los cuartetos es común a todos los sonetos rimados del poeta (*abba abba*), en tanto que el orden de las rimas en los tercetos admite algunas variaciones. Los tercetos maróticos *ccd eed* que, en *L'Olive* de 1549, con su cincuentena de sonetos, no aparecen más que nueve veces, más tarde salen ganando en frecuencia a todas las demás disposiciones de rimas dentro de los tercetos. Así, entre los sesenta y cuatro sonetos rimados que fueron publicados por primera vez en *L'Olive avgmentée* de 1550, hay 41 que eligen esta forma, como pasa en particular con el soneto *CXIII*, y que acaba por ocupar un lugar de primera fila en las colecciones ulteriores del autor (cf. Ziemann, pp. 114ss.). Ya en 1548, en su *Art Poétique François*, Thomas Sibilet enseña que los seis últimos versos del soneto *sont sugetz a diverse assiette: mais plus souvent les deuz premiers de cés sis fraternizent en ryme platte. Les 4 et 5 fraternizent aussy en ryme platte, mais differente de celle dés deuz premiers: et le tiers et sizième symbolisent aussy en toute diverse ryme dés quatre autres.*

La regla de alternación, de acuerdo con la cual dos rimas de la misma clase (es decir, dos rimas masculinas o dos rimas femeninas) no pueden sucederse, fue reconocida por Du Bellay como principio facultativo o, en sus propios términos, una *diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion* (*Deffence*, tomo II, cap. IX). *Toutesfois affin que tu ne penses que j'aye dedaigné ceste diligence* — agrega en el aviso "Au lecteur" de sus *Vers lyriques*, incluidos en *L'Olive (Poësies*, tomo I, p. 151)—, *tu trouveras quelques Odes, dont les Vers sont disposez avecques tele Religion*. Se advertirá que en *L'Olive CXIV*, el único de los sonetos del poeta que está en versos blancos (o "libres", como él los llama) se observan fielmente la separación sintáctica de las cuatro estrofas y la distribución canónica de las cláusulas femeninas y masculinas: I ₁*Populaire!* ₂*ignorant!* — ₃*vers* — ₄*Muses*. II ₁*Déesse*, — ₂*immortalizer*, — ₃*d'Amour* — ₄*image*. III ₁*esprit*, — ₂*yeux*, — ₃*nues*. IV ₁*legers*, — ₂*beautez*, — ₃*inusitée*.

Las infracciones deliberadas a la "religión" de los métricos dan al poeta posibilidad de hacer valer la antítesis de los ver-

sos masculinos y femeninos. Así, en *CXIII* la sucesión de las rimas en los cuartetos, *aBBa aBBa*, en lugar de parar en el orden canónico *CCd EEd*, desemboca en una serie uniforme de seis versos femeninos *ccd eed* y realza aún más la oposición entre los cuartetos y los tercetos del soneto (cf. Vianey, 1930, p. 43; Mönch, 1955, p. 122). No obstante, la unidad de composición de las cuatro estrofas sigue en pie: cada una comienza y acaba con un verso femenino: I $_1$ *journalée* — $_4$ *née*; II $_1$ *emprisonnée* — $_4$ *empanée*; III $_1$ *desire* — $_3$ *encore*; IV $_1$ *guidée* — $_3$ *j'adore*.

En *Les Regrets* se observan algunos sonetos compuestos en versos exclusivamente femeninos y consagrados a las damas, como Diane de Poitiers (*CLIX*) o bien *Cette princesse & si grande & si bonne* — Catalina de Médicis (*CLXXI*)—; por otra parte, se encuentran sonetos con todas las rimas (LII), o al menos las de los cuartetos (*CLX*), masculinas: estos poemas rinden homenaje a Jean du Bellay, *Seigneur mien*, y a Jean de Saint-Marcel, señor de Avanson. Sería oportuno recordar la opinión de la época, expresada en 1548 por Thomas Sibilet, acerca de la terminación específica del verso llamado masculino *a cause de sa force et ne say quéle virilité qu'il ha plus que le féminin*.

Pese al hecho de que las rimas unan los dos cuartetos del soneto, la correspondencia entre los miembros de la rima en el interior de una estrofa tiende a ser más estrecha que la conexión entre los dos cuartetos: I $_2$ *tour* y $_3$ *retour* o II $_2$ *jour* y $_3$ *sejour* están más íntimamente unidos que las dos parejas entre ellos; notemos igualmente una estrecha cohesión fónica y semántica entre II $_1$ *emprisonnée* y $_4$ *empanée*, y la aliteración de las palatales fricativas iniciales que refuerza la relación entre I $_1$ *journalée* y $_4$ *chose née*. Este procedimiento nos autoriza a dividir las dos rimas cuádruples en cuatro relaciones binarias y a discernir *siete* rimas en el soneto, conforme al principio subyacente del soneto (v. antes): $a^1B^2B^1a^1 a^2B^2B^2a^2 ccd eed$. La distribución de estas siete rimas conduce a una confrontación de los siete versos impares del poema con sus siete versos pares: 1./4.; 2./3.; 5./8.; 6./7.; 9./10.; 11./14.;

12./13. Hay dos rimas representadas en cada una de las cuatro estrofas: cada cuarteto contiene dos rimas enteras y cada terceto una rima completa más un verso de la segunda rima.

La distribución de las rimas entre las estrofas muestra varios caracteres simétricos. El soneto *CXIII* comprende cuatro rimas planas, una por estrofa: dos rimas masculinas en los cuartetos y dos rimas femeninas en los tercetos.

En ocho casos —cuatro versos masculinos de los cuartetos y cuatro femeninos de los tercetos—, la vocal acentuada de la rima va seguida de /r/ y, en particular, la segunda rima de cada estrofa trae este fonema. Todos los versos del soneto despojados de tal /r/ en su rima terminan en *—ée*.

La distribución de las rimas en el soneto está sometida a una regla suplementaria: habiendo dos rimas en cada estrofa, la vocal acentuada de la primera de estas dos rimas opone siempre una vocal aguda no bemolizada (palatal no redondeada) a la vocal grave bemolizada (velar redondeada) de la segunda rima. En una palabra, en el interior de cada estrofa las vocales acentuadas de las dos rimas presentan un doble contraste de tonalidad que sigue constante la dirección de arriba abajo: *—ée/—our* en los cuartetos; *—ire/—ore* y *—ée/—ore* en los tercetos. La rima que abre el segundo terceto corresponde a la que inaugura el primer cuarteto y confronta una vez más el final y el principio del soneto. Por otra parte, la misma consonante de apoyo /d/, desconocida en las demás estrofas, liga los tres versos del segundo terceto (*guidée — l'dée — i'adore*), ni más ni menos que como el final común *—re* une todos los versos del primer terceto (*desire — aspire — encore*).

De la segunda rima del primer cuarteto (*B¹*) hasta la primera rima de los tercetos (*c*), las dos palabras confrontadas pertenecen a la misma subclase (número, tiempo y persona en el verbo; número y género en los nombres y en los adjetivos verbales). En la primera rima de la estrofa liminar (*a¹*) y también de la estrofa terminal (*e*), las partes del discurso difieren, pero el número y el género son idénticos: I *1journée — 4née*; IV

guidée — *l'Idée*.⁹ Por último, la rima final (*d*) que entrelaza los dos tercetos por encima de los límites de las frases; esta sola rima, puramente interestrófica, es además la única que introduce una palabra invariable y da de lado toda correspondencia morfológica y, asimismo, toda consonante de apoyo: III *encore* — IV *adore* (único espécimen verbal de primera persona en el texto del soneto). La única otra rima sin consonante de apoyo inmediata la sustituye, sin embargo, por series de fonemas emparentados y que forman parte de contextos paralelos en su estructura gramatical semántica: III *TOUT ESPRIT DESIRE* — *TOUT le monde ASPIRE*. La reducción, o aun la supresión, de todo paralelismo gramatical en las rimas del comienzo y del final del poema es una de las concordancias significativas entre sus dos estrofas externas.

En los cuartetos, una de las dos palabras de cada rima tiene una sílaba más que la otra, en tanto que en los tercetos todos los versos terminan en bisílabos. Así, en contraste con las rimas siempre imparisílabas de los cuartetos, todas las rimas de los tercetos son parisílabas: III *desire* — *aspire*, IV *guidée* — *l'Idée*, III *encore* — IV *adore*. Esta regla engendra un corte obligatorio después de la octava sílaba y una iterdicción del corte (un "zeugma") después de la novena sílaba en todas las líneas de los tercetos. Estos rasgos contribuyen a la divergencia rítmica entre los tercetos y los cuartetos. En éstos, el corte puede seguir a la novena sílaba del verso (I *Si perissable est toute chose née*; II *Pourquoy te plaist l'obscur de nostre iour*) y sólo esporádicamente aparece tras la octava sílaba. En las rimas masculinas, un monosílabo corresponde a la palabra bisílabo del verso que sigue (I *tour* — *retour*; II *iour* — *sejour*), mientras que en los versos femeninos de cada cuarteto es la primera palabra de la rima (su *premier unisonant*, según la terminología del siglo XVI) la que resulta ser una sílaba más larga que la segunda y, además, en el segundo cuarteto, las dos palabras de la rima femenina tienen una sílaba más que en el primer cuarteto: I *iournée* — *née*; II *empri-*

⁹ En las rimas femeninas sólo los sustantivos van seguidos de un *rejet*: I *iournée* / *En l'eternel*; IV *l'Idée* // *De la beauté*.

sonnée — ₄*empanée*. Así, los versos femeninos de los cuartetos varían sistemáticamente el número de las sílabas pretónicas en sus palabras finales: I₁ una sílaba — I₄ cero (opuestamente la relación I₂ cero — I₃ una sílaba); II₁ tres — II₄ dos sílabas.

En las cuatro rimas de los cuartetos y, además, en la rima interior del segundo terceto (*e*), una de las dos palabras que riman entre sí se halla incluida en la cadena fónica de la otra; la primera forma parte de la segunda en las rimas masculinas, mientras que en las femeninas es la segunda la que está incorporada a la primera: por un lado I ₂*tour* — ₃*retour*, II ₂*jour* — ₃*sejour*, y por otro I ₁*journée* — ₄*née* y IV ₁*guidée* — ₂*idée*; finalmente, en la rima II ₁*emprisonnée* — ₄*empanée* la segunda palabra se traslapa más o menos con el principio y el final de la primera: EMPRISONNÉE. En sus poemas, Du Bellay hace amplio uso de las diversas rimas inclusivas, con las que experimenta desde su *Recueil de poésie* de fines de 1549, donde, en el "Dialogue d'un amoureux & d'écho", éste responde repitiendo el final de las preguntas que emite el héroe: *le devoir?* — *de voir*; *devenuz?* — *nuds*; *courage?* — *ragie*; *obscurer?* — *cure*; *j'endure?* — *dure*, etc. (v. *Poésies*, tomo I, p. 279).

En las dos rimas masculinas del soneto, el poeta juega con la oposición de una raíz sin y con prefijo, pero no hay raíces idénticas en las rimas inclusivas femeninas del mismo poema. Se notará que las rimas de las palabras simples *avecques leur composez*, como un BAISSEZ & ABAISSEZ son rechazadas en la *Deffence*: en tanto, los compuestos "ne changent ou augmentent grandement la signification de leurs simples, me soient chassez bien loing" (tomo II, cap. VII). Las rimas masculinas de nuestro soneto proceden de lo simple a lo compuesto, mientras que las otras rimas inclusivas que están desprovistas de raíz común entre las dos palabras correspondientes, tratan la segunda de ellas como un eco más breve que la llamada a la que responde.

Todas las rimas inclusivas, disfruten o carezcan de raíz común, combinan cierta afinidad semántica con un sobreen-tendido de antítesis o *contreposition*, según el término intro-

ducido por Jacques Peletier (tomo I, cap. IX). Así, en la pareja I ₂tour y ₃retour, la primera de las dos palabras implica la segunda, pero al mismo tiempo, el año que gira, que da la vuelta o, según la epístola a Salmon Macrin, escrita también en 1550, *L'An qui en soy RETOURNE* (*Poësies*, tomo I, p. 311), torna imposible el regreso de nuestros días. Las palabras de la rima II ₂jour y ₃seïour designan ambas un lapso de tiempo, pero *seïour* aparece en estos versos como un salto de duración pasajera hacia una imagen espaciotemporal, la de un espacio tomado por meta para permanecer y, por lo tanto, como una transición de la temporalidad de los cuartetos a la espacialidad de los tercetos. Una paronomasia particular crea una asociación estrecha entre I ₄née y el final homófono de la palabra ₁journée; ésta se vuelve una especie de cruce entre el núcleo de la rima interna, I ₃noz iours... sans... retour, y por otra parte ₄toute chose née, el solo ser viviente admitido (no sin ser humillado) en el texto del primer cuarteto. Corre a su perdición, pero al mismo tiempo permite al poeta considerar su refugio II ₃en vn plus cler seïour.

TEXTURA FÓNICA

El tránsito del segundo cuarteto al terceto adyacente, es decir, de las preguntas dirigidas al alma aprisionada en lo oscuro de nuestro día a las reflexiones del interrogador acerca de las ventajas de una más clara morada, recurre al procedimiento que la técnica del cine llamaría “fundido-encadenado”. El último verso del cuarteto se desvanece y cede el lugar a una imagen semánticamente distante pero similar en sus contornos fónicos y gráficos (*tant en voix qu'en écriture*, según la expresión del poeta): II ₄L'AELE BIEN empanée — III ₁LA, EST LE BIEN *que tout esprit desire*. La doble /l/ de *l'aele* se difunde por el terceto, que contiene una decena de laterales, contra las trece /l/ atestiguadas en el conjunto de las otras tres estrofas. El máximo —5 /l/— cae en el último verso de este terceto, volviéndolo un verdadero “verso letrizado”: III ₃ La, est L'amour, La Le plaisir encore.

El enfrentamiento del sustantivo y del adverbio —BIEN— no es la única figura etimológica que suelda las dos estrofas internas. También confrontan el verbo con el sustantivo de la misma raíz: II₂(-₃) PLAIST L'*obscur* y III₃ LE PLAIS*ir* *encore*. Las dos formas emparentadas van inmediatamente seguidas de un adverbio que tiene con ellas una relación de etimología poética: II₃ y IV₁(-₃) PLUS. El soneto XCIII, de la misma compilación, nos hace ver estas tres unidades en una sucesión análoga: I₂ *Si l'un me PLAIST, l'autre me PLAIST aussi*; II₃(-₂) *Ce m'est PLAISIR de demeurer ainsi*; IV₂ *Le PLUS heureux des hommes je demeure*. La proximidad de *plaisir* y de *plus* va apoyada en XCIII por la concomitancia del verbo II₃ *demeurer* y IV₂ *je demeure*, rimando con IV₁ *je meure* y concordando con III₁ *Amour* y IV₃ *amer*; asimismo, la asociación de las palabras aliterativas *plaisir* y *plus* en CXIII está reforzada por la afinidad paronomástica de los nombres vecinos: III₃ *L'AMOUR, la le PLAISIR* — IV₁ *AME au PLUS*. (Cf. también la contigüidad de II₂ *PLAIST... IOUR* y III₃ *AMOUR... PLAISIR*.) Una afinidad parecida destaca en el soneto CXI de la colección: II₂ *Si L'AME n'est par L'AMOUR enFLAMMÉE*. Este soneto está asociado al Viernes Santo, día del encuentro de Petrarca y Laura durante el oficio divino en una iglesia de Aviñón y *des lauriers tousjours verds* que de él nacieron (sonetos CXV y I), pero ante todo I₁ *jour que l'eternel amant* *2Fist par sa mort vivre sa bien aimée*. Los versos de este soneto, CXI, celebran, en una cadena de paronomasias penetrantes, la fusión de L'AMOUR con aquel IV₃ *Qui en MOURANT triomphe de LA MORT*. Se compadece de I₃ *Qui telle MORT au coeur n'a imprimée*, a quienes no pueden II₁ *sentir ce doux TORMENT* y llorar III₁ *de sa MORT la memoire*.

El apretado nexo entre el último verso del primer terceto y el primero del segundo, lejos de ser un hecho aislado, nos incita a observar relaciones análogas entre los otros versos de los dos tercetos: III₂ *La, le REPOS* — IV₂ *Tu y POURAS*; III₁ *LA est le bien* — IV₃ *De LA BEAUTÉ* (única forma *la* del artículo en CXIII). Así, una simetría especular subtiende estas correspondencias: III₁/IV₃, III₂/IV₂, III₃/IV₁.

El vínculo antes señalado entre el final y el principio de las dos estrofas internas (II₄ y III₁) hace juego con la correlación entre el comienzo y el final de las dos estrofas externas. La acción de la primera proposición del soneto se da *en lo eterno*, en tanto que la de la última proposición permanece *en este mundo*. Las tres /ã/ del primer cuarteto siguen el tema de la vida desesperadamente pasajera. En el segundo hemistiquio del segundo verso, L'AN da vuelta al orden de los dos fonemas que abren dicho verso —I₂ EN L'eternel (/ã/ — /ã/)—, de acuerdo con la inclinación del poeta hacia *l'inversion de lettres* (*Deffence*, tomo II, cap. VIII). A su vez, el segundo hemistiquio del último verso —IV₃ QU'EN ce monde— invierte los fonemas de I₂'AN QUI fait le tour (/ãk/ — /kã/), así como los de I₃ SANS espoir (/sã/ — /ãs/).

Hay paronomasias que se perpetúan a lo largo del soneto. Así, el grupo formado por /p/ y /r/ precedidas o seguidas de silbante secunda el motivo de la desesperación y de la esperanza: I₃ sans espoir —₄ Perissable — II₁ em prisonné —₃ si pour voler — II₁ esprit —₂ Repos ou tout le monde aspire. Cf. la acumulación de /p/ seguidas dos veces y luego precedidas dos veces —en el segundo hemistiquio— de /r/ en el verso chusco al final del soneto *LII* de los *Regrets: et perdre sans profit le Repos et Repas*.

En el primer terceto, la evocación de los seres dotados de espíritu y que aspiran al reposo bienhechor sucede a la imagen densa del primer cuarteto, la de los seres dotados de vida: el TOUR del tiempo que *chasse nos JOURS sans espoir de retour* y condena a la perdición a *toute chose née*. El alma aprisionada está puesta ante una alternativa, y el triste destino de *toute chose née*, deplorado al final de la primera estrofa, impone, al comienzo de la estrofa siguiente, la pregunta temeraria: II₁ *Que songes-tu...?* Los dos hemistiquios vecinos combinan una similitud fónica con una permutación extraña de algunos rasgos distintivos, que conduce a un intercambio recíproco de las palatales fricativas y silbantes y a una transferencia de la nasalidad de la consonante a la vocal. Las estrofas internas continúan haciendo eco a la palabra conductora

del primer cuarteto, el monosílabo TOUR, repitiendo su vocal con la consonante inicial o final: II₂// *pOUR quoy... iOUR* //, ₃// *Si pOUR... seiOUR*//; III ₁ | *que TOUT*, ₂ | *ou TOUT*, ₃ | *'amOUR*.

VISIÓN DE CONJUNTO

Dos circunstancias enmarcan el poema: la una domina la primera, y la otra, la última proposición del soneto. La circunstancia del tiempo ilimitado e implacable para con *nos jours*, I ₂ *En l'éternel*, cede el lugar a la circunstancia del lugar, que es restringido y que nos pertenece, IV ₃ *ce monde*.

Los seres dotados de vida están señalados todos en el texto por formas pronominales, es decir, por pronombres verdaderamente personales (en su variante adverbial) o bien por sustantivos acompañados de un adjetivo pronominal. El autor del soneto es el único individuo de la clase de los animados presente en el contexto del poema. Bajo su apariencia íntegra figura como "locutor", y con aspecto fraccionario como "alocutario", por emplear los términos acuñados por Damourette y Pichon. El sujeto hablante es designado por el pronombre de primera persona, que no aparece sino una vez, al final mismo del soneto, donde forma una combinación enfática y significativa con la circunstancia terminal: *qu'en ce monde i'adore*. Por otra parte, es el apóstrofe II₁, IV ₁ *mon ame* y las formas del pronombre II_{1,4} IV ₂ *tu* y II ₂ *te* las que se dirigen al interlocutor silencioso.¹⁰

¹⁰ El notable papel que desempeña entre los poetas de la época la disposición de los pronombres de primera y segunda personas del singular y de los posesivos que atañen a estos dos pronombres personales, halla una hermosa ilustración en dos sonetos dedicados a Maurice Scève, uno de Pontus de Tyard al principio de los *Erreus amoureuses*, publicados a fines de 1549; el otro, de Du Bellay, *L'Olive avgmentée* (fines de 1550) CV. Sus estrofas se centran, alternadamente, en el destinatario y el destinador del elogio. Reglas de distribución: En Tyard: A) I, III pronombre y posesivo 2.ª pers.; II, IV pronombre (y IV posesivo) 1.ª pers.; B) I, III ausencia de pronombre y de posesivo 1.ª pers.; II, IV ausencia de pronombre (y IV posesivo) 2.ª pers.; C) I, II presencia y III, IV ausencia de los pronombres personales en caso régimen. En Du Bellay, CV: A) I, III pronombre (I) o posesivo (III) 2.ª pers.; II, IV pronombre y posesivo 1.ª pers.; B) I, III ausencia de pronombre y de posesivo 1.ª pers.; II, IV ausencia de pronombre (y IV posesivo) 2.ª pers.

Fuera de los dos participantes en este diálogo interno, sólo la totalidad, o cada uno de los que pertenecen a la totalidad de los seres animados, halla designación en el soneto con ayuda de la forma pronominal *tout*, ora despojada, ora provista de un determinante, y añadida a un nombre cuyo sentido propio no apunta a los seres humanos: I $_4$ *toute chose née*, III $_1$ *tout esprit*; $_2$ *tout le monde*. Sólo los dos últimos de estos tres sujetos sinónimos producen una acción, en tanto que el de la primera estrofa, único marcado con un término despreciativo, cae víctima de las vueltas del tiempo. Por otra parte, el "mundo" concebido en la tercera estrofa como conjunto de los seres humanos va a pasar, en la estrofa siguiente, de sujeto de la proposición a simple circunstancia ligada al último sujeto —*je*—, y se apropia la significación de "aquí abajo", la tierra con sus habitantes, por oposición *au plus hault ciel*. Es con el contraste entre lo celeste y lo terrestre —II $_3/2(-3)$ y IV $_1(-3)/3$ — con lo que se asocia la antítesis del movimiento ascendente y de un estado inmutable (cf. II $_3$ *voler en vn plus cler sejour* y IV $_3$ *qu'en ce monde i'adore*). Los dos aspectos polares de la humanidad —el individuo y lo universal— están expresados en el soneto por medio de los pronombres o adjetivos pronominales: *je, tu, mon*, por un lado; *tout, ce*, por el otro.

Todos los demás nombres del soneto son abstractos impalpables, con excepción de la línea que cierra los cuartetos. Sus dos sustantivos son ostensiblemente materiales y, además, el segundo de ellos tiene un epíteto de carácter perfectamente tangible: II $_4$ *Tu as au dos l'aele bien empanée*. Ahora bien, la significación notoriamente metafórica del ala (!) bien emplumada (!), a la espalda (!!) del alma, es, sin duda alguna, un elemento grotesco intencional.

En un ingenioso sumario, *Sur la typologie des langues naturelles: essai d'interprétation psycho-linguistique* (que será publicado en La Haya-París), el ilustre matemático René Thom (Institut des Hautes Etudes Scientifiques) evalúa la "densidad semántica" relativa de las categorías gramaticales. Según este punto de vista, "*la densité sémantique du verbe est —en principe— inférieure à celle du substantif*", y "*l'adjec-*

tif est intermédiaire en densité entre substantif et verbe; il partage avec le substantif son caractère invariant, indépendant du temps". Lo que nos interesa particularmente en el análisis comparado de las categorías gramaticales que hace intervenir el autor de *L'Olive CXIII* son las opiniones del topólogo acerca de las fluctuaciones de densidad y sus diferencias cualitativas dentro de una misma categoría: "Así, un sustantivo abstracto de acción (tal como 'danza' de 'danzar', 'carrera' de 'correr'... etc.) no es más denso que el verbo del que surgió. Mientras más abstracto se hace el sustantivo, menos denso es semánticamente."

Los términos abstractos, la mayoría de los cuales son nombres verbales y medidas de tiempo —en una palabra, el cuerpo fundamental de los sustantivos del soneto—, manifiestan todos una reducción de densidad y se acercan al verbo. Igualmente se observa un descenso de densidad en los dos sustantivos adjetivales, cada uno de los cuales es realizado por el paralelismo de las proposiciones relativas con *que* en los flancos del sexteto final: III *le bien que tout esprit desire* —IV ₃₍₋₁₎ *la beauté qu'en ce monde i'adore*.

Sus fronteras intencionadamente imprecisas caracterizan, no solamente los nombres en relación con el adjetivo y el verbo, sino también los adjetivos del soneto, que procuran abandonar su función usual de epíteto y se dejan sustituir en este papel por participios adjetivados o puros. El único adjetivo que sirve de atributo, I ₄*perissable*, es un derivado verbal. Por otra parte, los adjetivos sustantivados contribuyen a atenuar las lindes entre el adjetivo y la capa más profunda del sistema gramatical: la del sustantivo.

Los adverbios, caracterizados por Thom como una categoría menos densa que la de los sustantivos, adjetivos y verbos, sirven para cuantificar los epítetos del soneto —II ₄*bien empanée*, ₃*plus cler*, IV ₁*plus hault*. En la construcción I ₁*est moins qu'vne*, el adverbio de gradación suprime o reemplaza el adjetivo atributivo.

Las dos crestas del sistema gramatical, el nombre y el verbo, que tratan la palabra, el uno, como signo de una entidad,

el otro como signo de un proceso (*existent* y *occurrent*, de acuerdo con la dicotomía de Sapir), desempeñan un papel profundo en la *estructura* del soneto, "encendiéndose con reflejos recíprocos" y revelándonos *transposiciones* fantásticas. La máxima de Stéphane Mallarmé me mueve a citar al otro gran simbolista, Alexandre Blok, quien, en el prefacio al poema "Castigo" ("Vozmezdye"), expone "la conciencia trágica de la totalidad inasociable e indisoluble en sus contradicciones, que permanecen irreconciliables y simultáneamente exigen solución". Así, entre las contradicciones capaces de dejar perpleja al alma que piensa en ellas, la antinomia alzada en CXIII entre la adoración terrestre de la belleza y la aprehensión espiritual de su Idea *au plus hault ciel*, la "*qu'on ne puyse ny des yeux, ny des oreilles, ny d'aucun sens apercevoir*", persiste insoluble, pese a ser tan aguda.

Tratando de evitar meter en el texto de la obra cosas que no están en él, advirtamos que su terceto final comprende siete pares de conceptos opuestos que maneja para desplegar un paralelismo antitético de las dos caras de la belleza:

—*La, o mon ame au plus hault ciel guidée!*
Tu y pouras reconnoistre l'Idée De la beauté
 —*beauté, qu'en ce monde i'adore.*

1) La iniciación gradual a la capacidad de *reconnoistre l'Idée De la beauté* es de súbito confrontada, en la última proposición del soneto, con el acto apasionado de la adoración espontánea.

2) La actualidad de *i'adore* reemplaza el matiz potencial del verbo *pouras*.

3) En relación con el presente $_3$ *i'adore*, la forma anterior $_2$ *pouras reconnoistre* marca una acción considerada para el porvenir y por tanto distante en el tiempo.

4) Las dos circunstancias designan, la una — $_1$ *au plus hault ciel*—, la distancia máxima, la otra — $_3$ *en ce monde*— la más íntima proximidad en el espacio.

5) La belleza de carne y hueso, adorada *en este mundo* por el poeta, sucede en el último verso del soneto a la *espece*

imaginative que, como dice la *Deffence* (II, cap. 1) *on puyssse comprendre seulement de la cogitation et de la pensée*. En el compuesto *l'Idée De la beauté*, el sustantivo adnominal revela la naturaleza partitiva de la sinécdoque. De acuerdo con la argumentación de René Thom, "tal es la situación general: en un genitivo con forma *X de Y*, el concepto *Y* sufre en general una especie de *destrucción semántica*, que aniquila casi todo el contenido significado hasta no conservar más que un vínculo verbal o espaciotemporal con *X*". Ahí *l'Idée* es superpuesta a *la beauté*, mientras que en el interior del último verso es *la beauté* la que se encuentra sintácticamente superpuesta a quien la adora.

6) De las dos gamas de imágenes, la última acaba por designar la primera persona, el "yo" del autor (IV ₃ *j'adore*), en tanto que el texto anterior no señala sino el "tú" de la segunda persona. Hasta el penúltimo verso (IV ₂ *Tu y pouras*), es el destinatario del mensaje el que sale a colación, en tanto que el locutor mismo permanece fuera del texto.

7) El apóstrofe que especifica la segunda persona, IV ₁ *mon ame*, muda la relación entre el destinador del mensaje y su destinatario en una relación entre un todo y su parte; el "yo", cuerpo y alma, se dirige al alma sola, que se torna una suerte de sinécdoque con respecto al individuo total, que no se da a conocer hasta el último verso del soneto.

Esta séptuple oposición entre lo próximo o indiviso y lo lejano o separado que observamos en el epílogo del soneto difiere profundamente del cuadro que ofrece Leo Spitzer en su ensayo de 1957 y en su visión retrospectiva expuesta y publicada en Roma en 1960:

"Treinta años hace que descubrí allí un ritmo que, en la lectura, obliga a la voz a elevarse continuamente hasta el final: cuando la idea platónica, la idea de la Belleza, aparece como en la epifanía de una diosa; y este trazado vocal me pareció característico de la idea platónica, que se eleva por encima de la tierra hasta una cima de adoración que no es ya terrestre."

El soneto revela la belleza en un unánime conflicto entre

dos puntos de vista que el propio poeta separará en su mensaje satírico "A une dame":

153 *Si vous trouvez quelque importunité*
En mon amour, qui vostre humanité
Préfère trop à la divinité
De voz graces cachées, ...
 206 *Je choisiray cent mille nouveautez,*
Dont je peindray vos plus grandes beautez
Sur la plus belle Idée.

Roma-Fontainebleau

(Si halláis alguna importunidad
 en mi amor, que vuestra humanidad
 prefiere demasiado a la divinidad
 de vuestras gracias ocultas...
 Elegiré cien mil novedades
 con las que pintaré vuestras mayores bellezas
 en la más bella Idea.)

PUBLICACIONES UTILIZADAS Y CITADAS

1) Ediciones de Joachim du Bellay

y de los autores franceses de su tiempo

L'Olive avgmentée depuis la premiere edition (París, 1550).

El soneto CXIII se cita en el presente trabajo de acuerdo con esta edición.

Poésies, texto establecido y anotado por M. Hervier, 5 volúmenes (París, 1954-1956).

La deffence, et Illustration de la Langue Francoyse (París, 1549), edición crítica por Henri Chamard (París, 1904); nueva edición (París, 1948).

[Barthélemy Aneau], *Le Quintil Horatian sur la "Deffence et Illustration de la Langue Francoyse"* (Lyon, 1500), reproducido según la edición de París, 1555, por Em. Person en *La Deffence et Illustration de la Langue Francoyse,.... suivie du Quintil Horatian* (París, 1878), pp. 187-212.

Héroët, Antoine, *La Parfaicte Amye* (Lyon, 1542). Cf. *Oeuvres poétiques*, edición crítica por F. Gohin (París, 1909).

- Peletier, J., *L'Art poétique* (Lyon, 1555). Cf. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, LIII (1930).
- Scève, Maurice, *Oeuvres poétiques complètes*, edición revisada por Hans Staub, tomo I (Bussière, Saint-Amand, 1971).
- Thomas Sibilet, *Art Poétique François. Pour l'instruction des ieunes studieux & encor peur auancez en la poësie françoise* (París, 1548).
- Pontus de Tyard, *Les Erreurs Amoureuses*, edición crítica por J.-A. McClelland (Ginebra, 1967).

2) Estudios acerca de Du Bellay y su época

- Addamiano, N., *Delle opere poetiche francesi di Joachim du Bellay e delle sue imitazioni italiane* (Cagliari, 1921).
- Æbby, H., *Von der Imitation zur Originalität, Untersuchungen am Werke Joachim du Bellays* (Zurich, 1942).
- Bourciez, E., *Les mœurs et la littérature de cour sous Henri II* (París, 1886).
- Brunot, F., *Histoire de la langue française*, tomo II: *Le seizième siècle* (París, 1922¹).
- Chamard, H., *Joachim du Bellay, 1522-1560 = Travaux et Mémoires de l'Université de Lille*, VIII, mém. 24 (Lille, 1900).
- Chamard, H., *Histoire de la Pléiade*, tomos I, IV (París, 1939-1940 ó 1961²-1963²).
- Cléments, R.-J., "Anti-petrarchism of the Pléiade", *Modern Philology*, XXXIX (1941), pp. 15ss.
- Gambier, H., *Italie et Renaissance poétique en France* (Cedam-Padua, 1936).
- Gougenheim, G., *Grammaire de la langue française du seizième siècle* (Lyon-París, 1951).
- Gourmont, Remy de, "Du Bellay grammairien", en *Promenades philosophiques*, tomo I (París, 1913⁵).
- Kupisz, K., "U źródeł dziejów sonetu we Francji", *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Łódzkiego*, nauki-humanistyczno społeczne, ser. 1, núm. 41 (1965), pp. 153ss.
- Merrill, R. V., *The Platonism of Joachim du Bellay* (Chicago, 1925).
- Merrill, R. V., "A Note on the Italian Genealogy of du Bellay's *Olive*, Sonnet CXIII", *Modern Philology*, XXIV (nov. 1926), pp. 163ss.
- Mönch, W., "Le sonnet et le platonisme", *Actes du Congrès de Tours et de Poitiers* (París, 1954).
- Mönch, W., *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* (Heidelberg, 1955).
- Richards, I. A., "Jakobson's Shakespeare - The Subliminal Structures of a Sonnet", *Times Literary Supplement* (mayo 28, 1970), pp. 589ss.

- Risset, Jacqueline, *L'anagramme du désir - essai sur la Délie de Maurice Scève* (Roma, 1971).
- Ruwet, N., "Analyse structurale d'un poème français: un sonnet de Louise Labé", en *Langage, musique, poésie* (París, 1972).
- Saulnier, V. L., *Du Bellay. L'homme et l'oeuvre* (París, 1951).
- Schlegel, A. W., "Petrarca", en *Kritische Schriften und Briefe*, tomo IV (Stuttgart, 1965).
- Spitzer, L., "Language of Poetry", *Language: an Enquiry into its Meaning and Function* (Nueva York, 1957), pp. 201ss.
- Spitzer, L., "Sviluppo di un metodo", *Cultura Neolatina*, XX (1960), pp. 109 ss.
- Vaganay, H., *Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle* (Lyon, 1903).
- Vianey, J., "Les sources italiennes de l'Olive", *Annales internationales d'histoire*, Congrès de París 1900, 6.ª sección (París, 1901), pp. 71ss.
- Vianey, J., "Les origines du sonnet régulier", *Revue de la Renaissance*, IV (1903), pp. 74ss.
- Vianey, J., *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle* (Montpellier, 1909).
- Vianey, J., *Les Regrets de Joachim du Bellay* (París, 1930).
- Villey, P. *Les sources italiennes de la "Deffence et Illustration de la Langue Française" de Joachim du Bellay* (París, 1908).
- Ziemann, G., *Vers-und Strophenbau bei Joachim du Bellay* (Königsberg, 1913).

3) Trabajos generales

- Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale* (París, 1966; trad. española, ed. Siglo XXI, México).
- Damourette, J., y Pichon, E., *Des mots à la pensée - Essai de grammaire de la langue française*, tomo I (París, 1911-1927).
- Jakobson, R., *Selected Writings*, tomo II (La Haya-París, 1971).
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception* (París, 1945; *Fenomenología de la percepción*, F. C. E., México, 1957).
- Sapir, E., "Totality", *Language Monographs*, tomo VI (Baltimore, 1930).
- Strawinsky, I. *Poétique musicale sous forme de six leçons* (Cambridge, Mass., 1942).
- Tesnière, L., *Éléments de syntaxe structurale* (París, 1966²).

El arte verbal en "Th'expençe of Spirit" de Shakespeare¹

¿Cuál es la figura? ¿Cuál es la figura?
Trabajos de amor perdidos, V, 1, 63

1. EL SONETO 129

EL CENTÉSIMO vigésimo nono de los 154 sonetos que compuso Shakespeare hacia principios del siglo XVII y que fueron impresos en la edición en cuarto de 1609 (véase la reproducción fotográfica anexa) puede leerse así:

- I ₁ *Th'expençe of Spirit* | *in a waste of shame*
₂ *Is lust in action,* | *and till action, lust*
₃ *Is perjurd, murdrous,* | *blouddy full of blame,*
₄ *Savage, extreame, rude,* | *cruel, not to trust,*
- II ₁ *Injoyd no sooner* | *but dispised straight,*
₂ *Past reason hunted,* | *and no sooner had*
₃ *Past reason hated* | *as a swallowed bayt,*
₄ *On purpose layd* | *to make* | *the taker mad.*
- III ₁ *Mad <e> In pursut* | *and in possession so,*
₂ *Had, having, and in quest,* | *to have extreame,*
₃ *A blisse in prooffe* | *and provd* | *a <nd> very wo,*
₄ *Before a joy proposd* | *behind a dreame,*
- IV ₁ *All this the world* | *well knowes* | *yet none knowes*
[well,
₂ *To shun the heaven* | *that leads* | *men to this hell.*²

¹ *Shakespeare's verbal art in "Th'expençe of spirit"* (La Haya-París, 1970), 34 pp. Escrito en colaboración con Lawrence G. Jones.

² Traducción de Luis Astrana Marín, no muy literal:

"La lujuria en acción es el abandono del alma en un desierto de vergüenza; la lujuria, hasta que es satisfecha, es perjura, asesina, sanguinaria, vergonzosa, salvaje, excesiva, grosera, cruel e indigna de confianza.

TH'expence of Spirit in a waste of shame
 Is lust in action, and till action, lust
 Is periurd, murderous, blouddy full of blame,
 Sauage, extreame, rude, cruell, not to trust,
 Inioyd no sooner but dispised straight,
 Past reason hunted, and no sooner had
 Past reason hated as a swallowed bayt,
 On purpose layd to make the taker mad.
 Made In pursut and in possession so,
 Hizd, hauing, and in quest, to haue extreame,
 A blisse in prooffe and proud and very wo,
 Before a ioy proposd behind a dreame,
 All this the world well knowes yet none knowes well.
 To shua the heauen that leads men to this hell.

My

Facsímil del soneto 129, de Shakespeare, impreso originalmente en 1609.

2. CONSTITUYENTES: RIMAS, ESTROFAS LINEAS

Este *soneto inglés* contiene tres cuartetos, cada uno con rimas masculinas alternas propias, y un pareado final de rima masculina simple. De las siete rimas, sólo la primera, que yuxtapone dos nombres con la misma preposición (*of shame - of blame*), es gramatical. La segunda rima también empieza con un nombre, pero lo confronta con una parte diferente del discurso. La tercera rima y las tres últimas invierten este orden: un no-nombre va seguido de un nombre, en tanto que la cuarta, la central de las siete rimas, carece por entero de nombre y consiste en el participio *had* y el adjetivo *mad*. La primera palabra rimada de la segunda —o única— rima de cada estrofa reaparece en el soneto en otro lugar: I ₂*lust* — *lust*; II ₂*had* — III ₂*Had*; III ₂*extreame* — I ₄*extreame*; IV ₁*well* — *well*. En la segunda estrofa también se repite la segunda palabra rimada: II ₄*mad* — III ₁*Mad*. (A propósito de esta repetición, véase más adelante, sección 7.)

Las cuatro unidades estróficas exhiben tres tipos de correspondencias binarias, a las que puede ser extendida y aplicada la actual clasificación de las pautas de rima: 1) alternación (abab), que vincula las dos estrofas *impares* (I, III) y las opone a las estrofas *pares*, vinculadas por su parte una a otra (II, IV); 2) abrazamiento (abba), que reúne las estrofas abrazadoras *externas* (I, IV) y las opone a las dos abrazadas, *internas*, mutuamente relacionadas (II, III); 3) vecindad (aabb), constituida por una pareja de estrofas *anteriores* (I, II) y otra de *posteriores* (III, IV), opuestas entre sí. A estas tres interconexiones simétricas, virtualmente inherentes a cualquier composi-

"Apenas se ha gustado de ella se la desprecia, se la persigue, contra toda razón; y no bien saciada, contra toda razón, se la odia, como un incentivo colocado expresamente para hacer locos a los que en ella se dejan coger.

"Es una locura cuando se la persigue, y una locura cuando se la posee; excesiva al haberse tenido, al tenerse y en vías de tener; felicidad en la prueba y verdadero dolor probada; en principio, una alegría propuesta; después, un sueño.

"Todo el mundo lo sabe perfectamente; y, sin embargo, nadie sabe evitar el cielo que conduce a los hombres a este infierno."

| T. |

ción de cuatro estrofas, los sonetos shakespearianos agregan un contraste asimétrico efectivo entre el pareado *terminal* y los tres cuartetos como estrofas *no terminales* (aaab).

El Soneto 129 muestra con claridad cómo, aparte de las convergencias estructurales de estrofas enteras, los versos mismos despliegan sus propias correspondencias binarias lúcidas. Los pentámetros yámbicos de este poema de catorce líneas ofrecen una notable diferencia entre el fraseo de las primeras siete líneas, aferentes, *centrípetas*, que se mueven hacia el centro del poema entero, y las otras siete líneas, eferentes, *centrífugas*, que se apartan del centro. En las líneas centrípetas, el tercer pie del pentámetro yámbico está quebrado por una frontera obligatoria entre palabras, que cae precisamente a mitad del verso, luego de la quinta sílaba. A esta cesura femenina entre el tiempo débil y el tiempo fuerte del tercer pie, o pie medio, las siete líneas centrífugas oponen una separación dierética masculina que señala el comienzo y/o el final del pie central: ambos límites en cinco casos, sólo uno en los otros dos. Este corte cae después de la cuarta sílaba, fuerte, y/o de la sexta, fuerte también. (Véase antes, sección 1, donde en nuestro texto del soneto hemos marcado los cortes con líneas verticales.)

3. ORTOGRAFÍA Y PUNTUACIÓN

En nuestra lectura del soneto seguimos la *editio princeps*, mas sin retener el empleo confuso de *i*, tanto para *i* como para *j* (*periurd*, *inioyd*, *ioy*), y de *u* para *v* no inicial (*sauage*, *hauing*, *haue*, *proud*, *heauen*), hábito que incluso suscitó la risible pregunta de si la *i* en palabras como *ioy*, etc. no se pronunciaría tal como se escribía. Conservamos las oscilaciones ortográficas del período isabelino porque hay casos en que revelan peculiaridades de la pronunciación vieja o dan apoyo visual a las rimas de Shakespeare, por ejemplo en III, *so — extreame — wo — dreame*. Sólo usamos paréntesis angulares, < >, para indicar que III ₃ *and very wo* en lugar de *a very wo* es una errata evidente bajo la influencia asimilativa del *and*

antecedente del mismo verso y de las dos primeras líneas del mismo cuarteto, y que en III₁ evidentemente debe tratarse del adjetivo *mad* y no del participio *made*. Kökeritz (pp. 126ss., 164, 175) señala la ocasional ortografía *made* por *mad*, y *mad* por *made* en el teatro de Shakespeare, y los juegos de palabras del poeta con estos dos términos.

La síncopa creciente de la *e* participial en el inglés de los siglos XVI y XVII se manifiesta en la primera edición del soneto en la omisión de la *e*. Sólo después de *ow* es retenida convencionalmente esta *e* en la ortografía: II ₃*swallowed*, cf. también IV ₁*knowes* (dos veces), y no es fácil dar la razón a los críticos que afirman que este participio, que ocupa precisamente dos tiempos del verso, "ha debido tomarse como palabra trisílaba". Únicamente la forma *dispised* en II₁ está escrita, y es evidente que debe ser conservada en la pronunciación como en otros versos de Shakespeare (*Otelo*, I, 1, 162: *And what's to come of my despised time*). Una posible razón de esta forma conservadora en el soneto es la tendencia a la alternación disimilatoria de las terminaciones *-d* y *-ed* en las líneas del segundo cuarteto, rico en participios: ₁*injoyd* — *dispised*, ₂*hunted* — *had*, ₃*hated* — *swallowed* (= *swallow'd*).

Imposible no suscribir la defensa hecha por George Wyndham, quien justifica estructuralmente la puntuación aberrante de la edición en cuarto de 1609 y en especial la del "magnífico 129". Así, la peculiar distribución de comas en los versos es explicable por su función híbrida, que tantas veces en el uso poético resulta ser una componenda entre división sintáctica y fraseo rítmico; de ahí que en las líneas centrífugas se omita, por innecesaria, la coma sintácticamente motivada cuando las pausas sintácticas coinciden con los cortes, de suerte que el fraseo rítmico impone la segmentación requerida de las líneas. Por otro lado, la coma aparentemente inesperada en III ₂*Had, having, and in quest*, | *to have extreame* es precisa para marcar el corte al final del pie medio, puesto que *a)* falta el corte al principio de este pie, en tanto que *b)* el de la precedente línea señala sólo el principio, pero no el final del pie medio: *Mad In pursut* | *and in possession so*, y ya que

c) el corte señalado por la coma está motivado léxicamente, pero no sintácticamente. Los dos versos en cuestión son las únicas líneas centrífugas con corte que marca sólo el comienzo o el final del pie central, en tanto que en las demás líneas del mismo grupo rítmico están señalados por un corte, tanto el principio como el final del pie medio. En cuanto a las líneas centrípetas, la ausencia de coma después de *blouddy* en la sucesión de cuatro adjetivos colaterales *Is perjurd, murdrous, blouddy full of blame*, hace hincapié en la gran importancia de la precedente frontera entre palabras que sustenta el corte obligado en toda la primera mitad del soneto.

4. INTERPRETACION

Ahondando en el peculiar uso de las comas en la primera edición del soneto y llevando adelante un análisis comparado coherente de sus cuatro estrofas, llegamos a la siguiente reformulación explicativa, literal dentro de lo posible:

- I En la acción, la lujuria es el gasto de fuerza vital (mente y semen) en un despilfarro de vergüenza (castidad y genitales), y hasta la acción, la lujuria es deliberadamente traidora, asesina, sanguinaria, culpable, salvaje, inmoderada, brutal, cruel, pérfida;
- II no bien disfrutada es despreciada, no bien neciamente buscada es neciamente odiada como un cebo tragado que se ha puesto a propósito (para la fornicación y el atrapamiento) para enloquecer a quien la tomó.
- III Loco, tanto en la persecución como en la posesión, excesivo después de haber tenido, al tener y buscando tener lo que es una dicha al probarlo y una verdadera congoja después de probado, primero un gozo esperado, luego un fantasma;
- IV todo esto lo sabe muy bien todo el mundo, pero nadie sabe cómo evitar el cielo que lleva a los hombres a este infierno.

Entre las agudas predicciones debidas a Charles Sanders Peirce puede citarse una vieja nota (p. 343), según la cual

"revelando en muchos lugares retruécanos hasta ahora inadvertidos", el estudio de la pronunciación shakespeariana nos haría entender "versos hasta ahora ininteligibles". Hoy por hoy, investigadores como Kökeritz y Mahood han sacado a relucir la abundancia y la importancia de los juegos de palabras, las ambigüedades léxicas y los retruécanos en las obras de Shakespeare. Estos recursos deben ser interpretados —y lo han sido— en el contexto de la retórica y *ars poetica* isabelinas (sobre todo en la estimulante monografía de la hermana Miriam Joseph), si bien su poder creador deja muy atrás cualquier receta o compilación libresca. También en este Soneto 129 es observable una especie de "doble sentido" que implica la presencia simultánea de un significado sublime y otro crudo en las mismas palabras, análogo al que discierne Kökeritz (pp. 58s.) en *Como gustéis. Spirit*, en el vocabulario de la época de Shakespeare, aludía a una fuerza vital, dadora de vida, manifiesta en la mente y también en el semen; de modo correspondiente, *shame* portaba el sentido de vergüenza y de los órganos genitales como objetos de ella. La confrontación de ambas palabras no la restringe el poeta a este soneto (*Cimbelino*, V, 3, 35s.: *gilded pale looks: Part shame, part spirit renew'd*); asimismo, las dos características negativas casi sinónimas de *lust in action* — *expence* y *waste*— figuran juntas en la obra dramática (*Lear*, II, 1, 100: *To have th'expence and waste of his revenues*). La íntima conexión entre sangre y esperma en la fisiología del Renacimiento inglés fue señalada por Hilton Landry, y la aparición de *blood* junto a *lust* es harto común en la fraseología shakespeariana. Con todo, los dobles sentidos en el léxico del autor no se oponen a la construcción temática tan homogénea y sólida de sus poemas y de este soneto en particular.

5. ASPECTOS CONSTANTES

Las numerosas variables que constituyen una notoria red de oposiciones binarias entre las cuatro unidades estróficas resultan más eficaces sobre el fondo de rasgos constantes,

comunes a las cuatro estrofas. Así, cada una ostenta su específica selección de categorías verbales, pero por otra parte, cada estrofa presenta un ejemplo de infinitivo en una de sus líneas pares, la cuarta de I y II, la segunda de III y IV. Todas estas formas infinitivas de verbos transitivos difieren en su función sintáctica, y la primera y la última incluso parecen ir más allá de la norma gramatical de los tiempos isabelinos:

I ₃*Is...* ₄*not to trust*
 II ₄*layd to make the taker mad*
 III ₂*in quest to have*
 IV ₁*none knowes well*, <how> IV ₂*To shun the heaven*, en una cláusula elíptica descrita por Puttenham (p. 175) como "figura de la carencia".

Un rasgo constante característico es la ausencia manifiesta de ciertas categorías gramaticales en todo el poema. Entre los 154 sonetos de la edición en cuarto de 1609, es el único que no contiene pronombres personales, ni los correspondientes posesivos. En los sonetos 5, 68, 94, sólo aparecen pronombres de tercera persona, en tanto que los demás sonetos emplean mucho los pronombres de primera y segunda personas. El soneto 129 evita los epítetos: con excepción del modificador, más asertivo que cualitativo, de III₃, *very wo*, no se utilizan adjetivos como atributos, sino sólo con función predicativa y uno —en II ₄*to make the taker mad*— como complemento. Salvo por la palabra *men* en la línea final, en el soneto entero no aparecen más que formas en singular. El poema no admite otras formas finitas que la tercera persona del singular del tiempo presente.

Cada verso exhibe una ostensible aliteración o repetición de sucesiones sonoras y de morfemas o palabras enteros:

₁*expense of Spirit* (sp — sp)
₂*lust in action — action, lust*
₃*blouddy — blame*
₄*extream — trust* (str — tr.st)
₅*sooner — straight*

- ₆ *hunted* — *had*
₇ *hated* — *bayt* (/*εyt*/ — /*εyt*/)
₈ *make* — *mad*
₉ *pursut* — *possession*
₁₀ *had, having* — *had*
₁₁ *proof* — *provd*
₁₂ *before a* — *behind a*

Más adelante, en la sección 9 (dedicada al pareado final) estudiaremos la textura hondamente repetitiva de los dos versos finales.

El poema, que comienza con una característica contracción de dos vocales contiguas, *Th'expence*, carece enteramente de hiatos. Las vocales iniciales de ataque tenso o laxo (*h* o \emptyset) están distribuidas simétricamente en el soneto. Una de las dos partes de cada dístico empieza con uno de tales ataques, que en las estrofas impares abre los versos internos y en las pares abre la primera línea, así como la cuarta cuando se trata de un cuarteto:

- ₂ /*s*
₃ /*s*
₅ /*Injoyd*
₈ /*On*
₁₀ /*Had*
₁₁ /*A*
₁₃ /*All*

En sus tiempos fuertes, cada cuarteto incluye tres, y el pareado final dos, entradas vocálicas; en ocho casos la vocal es /*æ* /; y en las cuatro estrofas el segundo tiempo fuerte aparece dotado de tal entrada: I ₂ *in action, and till action* (/*æ* / — /*æ*/ — /*æ*/); II ₂ *hunted, and no sooner had* (/*hʌ*/ — /*æ*/ — /*æ*/); III ₂ *having and in quest to have* (/*hæ*/ — /*æ*/ — /*æ*/); IV ₂ *heaven... hell* (/*hε*/ — /*hε*/).

El motivo conductor semántico de cada estrofa es la predestinación trágica: *lust... is perjurd* (I_{2, 3}), o sea, deliberadamente traicionera. Es un cebo asesino puesto a propósito (II)

y que ofrece una dicha aparentemente gozosa y celestial para mudarla en calamidad. La terminología de esta trama está estrechamente ligada al vocabulario de los dramas de Shakespeare:

O passing traitor, perjurd and unjust! (3 Enrique VI, V, 1, 106)

There's no trust | cf. S. 129: I ₄*not to trust* |, *No faith, no honesty in men; all perjurd* (Romeo y Julieta, III, 2, 85s.).

Perjurie, in the high'st Degree; Murther, stern murther | cf. S. 129: I ₃*perjurd, murdrous* | (Ricardo III, V, 3, 197s.)

What to ourselves in passion we propose

The passion ending, doth the purpose lose | cf. S. 129: II ₄*On purpose layd* — III ₄*Before a joy proposd* | (Hamlet, III, 2, 204-205).

La afinidad fónica entre *perjurd* y *purpose* es suplementada por la confrontación de esta última palabra con *proposd* en las líneas finales de II y III, y la afinidad etimológica de estas dos palabras se ve revivida por el poeta. Si el primer verso centrífugo del soneto presenta el héroe, *the taker*, no aún como agente sino como víctima, la línea centrífuga final saca a luz el malévolo culpable, *the heaven that leads men to this hell*, y revela con ello qué perjurio proponía la dicha y disponía el cebo. Advierte juiciosamente D. Busch que "el *heaven* y el *hell* del amante sensual son recordatorios siniestramente irónicos de sus correlativos religiosos" (p. 18), pero la suposición, debida a Riding y Graves (p. 80), de que en este soneto "*heaven* es, para Shakespeare, el anhelo de estabilidad temporal", no halla sustento en el texto del poeta.

6. IMPAR Y PAR

Las múltiples correspondencias entre las estrofas impares, por una parte, y entre las pares, por otra, así como su contraste mutuo, exhiben las más complejas simetrías del soneto, y es precisamente la jerarquía de las tres correlaciones interestroficadas (v. antes, sección 2) la que individualiza y diversifica

los poemas de cuatro estrofas de cualquier artista verbal. La presentación del tema en las estrofas impares del Soneto 129 es una confrontación, intensamente abstracta, de las distintas etapas de la lujuria (*before, in action, behind*), en tanto que las estrofas pares giran en torno a la metamorfosis misma (II $_2$ *hunted, and no sooner had* $_3$ *Past reason hated*; y en IV la vía de *heaven a hell*). Podría compararse las estrofas pares con una película de desarrollo puramente lineal, mientras que las estrofas impares implican una actitud retrospectiva y generalizadora: I $_2$ *in action, and till action*; III $_2$ *Had, having, and in quest, to have extream*. Estos cuartetos buscan la esencia inalterable de la pasión representada: III $_1$ *Mad in pursut and in possession so*.

En contraste con las pares, las estrofas impares abundan en sustantivos y adjetivos: diecisiete (9 + 8) sustantivos contra seis (2 + 4), así como diez adjetivos (8 + 2) frente a uno (1 + Ø). La estrofa I concentra ocho de los sustantivos en el primer dístico y todos los ocho adjetivos en el segundo dístico, en tanto que III restringe sus adjetivos al primer dístico y la mayoría de los sustantivos al segundo. Los diecisiete sustantivos de las estrofas impares son abstractos, los seis de las pares son concretos, si de la lista de sustantivos excluimos los tres abstractos de II que forman parte de expresiones adverbiales (II $_2$, $_3$ *Past reason*; $_4$ *On purpose*). Los abstractos entran en dos categorías: A) nexos emparentados con verbos, cinco sustantivos en I y cuatro en III (I: *expence, waste, action, action, blame*; III: *pursut, possession, quest, profe*); B) sentimientos, estados, facultades, cuatro en I y otros tantos en III (I: *Spirit, shame, lust, lust*; III: *blisse, wo, joy, drame*). La simetría entre I y III resulta total si confrontamos III sólo con el primer dístico, puramente sustantivo, de la primera estrofa. Este dístico contiene precisamente cuatro palabras verbales de nexo, en tanto que el único sustantivo del segundo dístico, con sus ocho adjetivos, funciona como simple modificador del último adjetivo: *full of blame = blameful*.

Sólo en las estrofas impares aparecen sustantivos como modificadores de otros sustantivos o de adjetivos (6 + 4). En

las estrofas impares, las formas verbales (3 + 5) están despojadas de modificadores. En las estrofas pares, las formas verbales (7 + 4) requieren modificadores con una sola excepción (II ₃a *swallowed bayt*). Todas estas reglas realzan la aguda diferencia entre estrofas impares y pares, estas últimas dinámicas, orientadas hacia verbos o formaciones verbales que superponen a otras partes del discurso, mientras que las estrofas pares despliegan una tendencia mucho más estática y sintetizadora y por ello se enfocan sobre sustantivos abstractos y adjetivos. La orientación verbal de las estrofas pares la ejemplifican tanto el pareado final, construido en torno a las tres únicas formas concretas finitas del poema, como el segundo cuarteto a) con sus participios, que los modificadores separan netamente de los adjetivos, y b) con los dos nombres concretos deverbativos *taker* y *bayt*. Con respecto al sentir de Shakespeare en torno al último nombre, cf. su pasaje: *Bait the hook well; this fish will bite* (*Mucho ruido y pocas nueces*, II, 3, 114).

Los dos nombres animados del soneto, pertenecientes ambos al género personal (humano), funcionan como objetos directos en los últimos versos de las estrofas pares: II *taker* y IV *men*. En el uso común, el agente no marcado del verbo es un animado, sobre todo del género personal, y la meta no marcada es un inanimado. Pero en las dos construcciones citadas con verbos transitivos, el soneto invierte este orden nuclear. Ambos nombres personales del poema caracterizan seres humanos como metas pasivas de acciones extrínsecas, no humanas e inhumanas. Es significativo que el nombre deverbativo II ₄*taker*, dotado de un sufijo agente personal y subordinado al verbo *to make*, caracterice este ser humano como quien padece la acción. La correspondencia fónica y semántica entre los verbos *make* y *take* es subrayada por la primera rima *make* – *take* del Soneto 81, y por la rima terminal *take* – *make* del 91.

Las conjunciones son sólo copulativas en las estrofas impares (1 + 3), principalmente adversativas en las estrofas pares (1 + 1). La vecindad de conjunciones y negaciones

es ajena a las estrofas impares, pero normal en las pares: II *no sooner... but*; *2and no sooner*; IV *yet none*. Estas diferencias entre las conjunciones y sus empleos en los dos pares de unidades estróficas caracterizan la mayor tensión dramática de las estrofas pares.

Solamente las estrofas pares muestran hipotaxis y concluyen con estructuras "progresivas" de varios pisos, es decir, construcciones con varios niveles de subordinación, pospuestas cada uno al constituyente subordinante (cf. Yngve y Halliday):

- II A) *hated* B) *as a swallowed bayt*, C) *on purpose layd* D) *to make* E) *the taker* F) *mad*.
 • IV A) *none knowes well*, B) *to shun* C) *the heaven* D) *that leads* E) *men* F) *to this hell*.

Los penúltimos constituyentes de cada una de estas estructuras progresivas son los únicos nombres animados del soneto (II *the taker*, IV *men*), y ambas construcciones terminan con los únicos tropos sustantivos: *bayt* y *taker*, *heaven* y *hell* en vez del soberano del cielo y el tormento infernal.

Hay una estrecha conexión entre las líneas finales de las dos estrofas, por lo que atañe a su textura consonántica:

II *layd* (l.d) *to* (t) *make* (m) *the* (δ) *taker* (t) *mad* (m.d)
 IV *that* (δ.t) *leads* (l.d) *men* (m) *to* (t) *this* (δ) *hell* (l)

Asimismo, la penúltima línea revela una textura parecida en ambas estrofas: II *swallowed* – IV *knows well*.

El vínculo íntimo entre I y III se manifiesta en sus rimas. La primera rima de I y la última de III acaban en *m*, y las unidades que riman son, en uno y otro caso, bisílabas: *of shame* – *of blame*, *extream* – *a dreame*, mientras que la otra rima de I confronta unidades imparisílabas, *lust* – *to trust*, y el resto de las unidades que riman son todas monosilábicas. Parecidamente, el primer soneto a la Dama Morena, número 127, tiene una rima acabada en *m* en los dos cuartetos nones: I *name* – de nuevo *shame*; III *seeme* – *esteeme*; además, la rima III *so* – *wo* del 129 está presente, pero invertida, en el pareado terminal de 127 (y también del 90). En el intervalo

entre las dos líneas de rima con *m*, las dos estrofas impares presentan correspondencias mutuas simétricas: el primer hemistiquio y el comienzo del segundo en I₂ concuerdan con las partes análogas de III₃:

2	3	1
I	₂ <i>Is lust</i> (l.s)	<when lust is > in action, and
2	3	1
III	₃ <i>A blisse</i> (l.s)	<when lust is > in prooffe and

Así, *lust* en I₂ actúa como sustancia, y *bliss* en III₃ como accidente. Dicho sea de paso, la preposición *in* aparece sólo en las estrofas impares: dos veces en I y cuatro en III. La palabra rimada *extream* de III₂ es anticipada en I₄, donde la pareja de adjetivos colaterales, *Savage, extream*, constituye una entrada casi coriámbica del verso yámbico (cf. la discusión inicial de Jespersen) y corresponde rítmicamente a la única otra apertura "coriámbica": III₁ *Mad In pursut*, seguida a su vez del adjetivo colateral *extream*; el primer adjetivo empieza y el último acaba con *m*. En la primera línea de la tercera estrofa, la preposición *in* está vinculada por dos veces al tiempo fuerte, y acaso el *In* con mayúscula de la *editio princeps* pretenda señalar el tiempo fuerte regular del esquema métrico. Los apiñamientos de I₄ *extream* (kstr)... *not to trust* (tt.tr.st) y III₂ *in quest, to have* (k. stt) *extream* (kstr) están empalmados a sendos infinitivos. El dístico adjetivo enfático que cierra la primera estrofa abunda particularmente en reiteraciones expresivas de apiñamientos complejos:

Is perjurd, murdrous, blouddy full of blame, (rdm.rdr bl bl.m)
Savage, extream, rude, cruel, not to trust (kstr.mr.d kr tr st)

En los versos iniciales de I y III el último tiempo débil con los dos fuertes adyacentes exhibe dos cadenas similares de fonemas consonánticos: I ₁ *Spirit* (sp.r.t) *in* — III ₁ *in pursut* (p.rs.t).

7. EXTERNO E INTERNO

Innumerables poemas de cuatro estrofas de la literatura universal muestran que las estrofas externas tienen mayor alcur-

nia sintáctica que las internas. Las estrofas internas están exentas de formas finitas, pero comprenden diez (6 + 4) participios. Por otro lado, las estrofas externas carecen de participios, pero cada una contiene una forma finita que aparece dos veces en las cláusulas coordinadas, unida por una conjunción: I₁ *Th'expence... 2/Is lust... and... lust 3/Is perjurd*; IV₁ *the world well knowes yet none knowes well*. En cada uno de estos casos ambas cláusulas lucen una metátesis: I *2/Is lust in action — till action lust 3/Is*; IV *1,well knowes — knowes well*. En la primera estrofa, *lust* aparece con dos funciones sintácticas diferentes. En la cuarta estrofa, el adverbio *well*, antepuesto y pospuesto, exhibe dos matices semánticos distintos: "knows ampliamente" en el primer caso y "knows bastante" en la posición final. Las formas finitas de las dos estrofas externas difieren tanto morfológicamente como sintácticamente; a las dos cópulas de la primera estrofa, la cuarta contrapone tres transitivos: por partida doble *knowes* en el primer verso, y *leads* en el segundo. En las cláusulas principales, cada una de estas estrofas presenta dos sujetos y dos predicados finitos; la cuarta estrofa, por añadidura, incluye una cláusula subordinada con un sujeto y un predicado finito, en tanto que en las estrofas internas no hay sujeto ni, como se ha señalado, predicados finitos. Rítmicamente, la segunda mitad del último verso de la última estrofa (*léads mén to this héll: '—'—'*) guarda una relación de simetría especular con respecto a la primera mitad de la última línea de la primera estrofa (*sáavage, extréame, rúde: '—'—'*); son los dos únicos casos de monosílabo acentuado en tiempo débil interno.

Las características típicas de las estrofas internas son, en palabras de Miriam Joseph (p. 296), "figuras gramaticales que actúan por defecto y así representan atajos en la expresión". Estas estrofas están hechas de cláusulas secundarias despojadas de formas finitas y que actúan efectivamente con función independiente; véanse las pertinentes observaciones de Barbara Strang acerca de la "gramática disyuntiva" (p. 67). Las ocasionales objeciones (ver, p. ej., B. H. Smith, p. 183) contra el punto "inoportuno" que la edición en cuarto de

1609 pone al término de la segunda estrofa son difícilmente defendibles. La confusión del límite funcional entre adjetivos y adverbios sería una propiedad específica de las estrofas internas: II ${}_1$ *dispised straight* (adjetivo adverbializado); III ${}_1$ *in possession so* (adverbio adjetivado). Las dos estrofas internas sobresalen en lo que en su *Timon* llama Shakespeare *confunding contraries*: II ${}_1$ *injoyd — dispised*, ${}_2$ *hunted — hated*, III ${}_1$ *pursut — possession*, ${}_3$ *blisse — wo*.

La figura que Puttenham llama *redouble* (una palabra que concluye una línea y se repite al principio de la siguiente) es típica de los estrechos nexos entre las estrofas internas: II acaba y III empieza con el adjetivo *mad*, usado en el primer caso como modificador gramatical que especifica la fase final de la lujuria, y en la otra ocasión, como palabra frontal aplicada a todos los pasos de esta mala obsesión. El participio *had* (una vez en rima inicial y otra en rima final con *mad*) concluye II $_2$ y abre III $_2$. La construcción II ${}_4$ *on purpose*, anterior al *mad* final, y la construcción III ${}_1$ *in pursut*, luego del *mad* inicial, se corresponden por lo nasal de la preposición y por el mismo prefijo. En las estrofas internas es habitual el empleo del *translacer*, como llama Puttenham a la repetición de la misma raíz con diferentes afijos: cf. *Injoyd* en el verso inicial de II y *joy* en la línea final de III; *Had, having* y *to have* en III $_2$; *prooffe* y *provd* en III $_3$; II ${}_4$ *purpose — III* ${}_4$ *proposd*. Las figuras mencionadas alcanzan una compleja correspondencia entre las estrofas internas: II ${}_1$ *Injoyd*, ${}_2$ *had*; ${}_4$ *On purpose... mad — III* ${}_1$ *Mad*, ${}_2$ *Had*, ${}_4$ *joy proposd*. Cada uno de estos dos conjuntos correspondientes contiene dos participios, un sustantivo y un adjetivo. Las estrofas internas están vinculadas asimismo por una cadena paronomástica: II ${}_1$ *dispised straight* (d.sp.z.d str.t), II ${}_2$, ${}_3$ *Past reason* (p.str.z.n), ${}_4$ *On purpose* (np.rp.s), III ${}_1$ *In pursut* (np.rs.t), ${}_4$ *proposd* (pr.p.zd).

8. ANTERIOR Y POSTERIOR

Las dos primeras estrofas, y asimismo las dos últimas, manifiestan un número sensiblemente menor de correspondencias

específicas, y entre los tres tipos de correlaciones interestróficas la oposición entre anterior y posterior en las estrofas desempeña un papel subordinado, tercero, en el Soneto 129. Las estrofas anteriores muestran una alternación interna de artículos definidos e indefinidos, un *the* seguido de un *a* en I, y un *a* seguido de un *the* en II, en tanto que las estrofas posteriores contienen, o bien sólo artículos indefinidos (cuatro en III) o nada más definidos (dos en IV). Sin embargo, el rasgo más pertinente por lo que respecta a la distribución de los artículos definidos e indefinidos es, más bien, la ausencia de artículos indefinidos que opone el pareado terminal a los tres cuartetos.

Junto a las rimas con *m* compartidas por las dos estrofas impares, las otras tres rimas de las estrofas anteriores acaban en oclusiva dental, mientras que las rimas de las estrofas posteriores carecen de obstruyentes. A los nueve diptongos idénticos de las primeras dos estrofas —I *waste, shame, blame*; II *straight, hated, bayt, layd, make taker*— no corresponde diptongo análogo en las estrofas posteriores.

Dentro de cada uno de los dos pares estróficos contiguos anterior/posterior, los contrastes gramaticales entre estrofas vecinas desempeñan un papel incomparablemente más amplio (impar contra par y externo contra interno) que las semejanzas específicas en su estructura gramatical.

Pese a la relativa independencia de las estrofas internas con respecto a las externas adyacentes, estas últimas ocupan una posición elevada en la textura gramatical del poema. De acuerdo con ello, ambos pares de estrofas contiguas presentan dos tipos opuestos de gradación: la primera estrofa, impar externa, que descuella sobre la siguiente, par, proclama la esencia inmutable asesina de la lujuria, en tanto que la estrofa final, externa y par, impone al par estrófico posterior el tema ardiente y concluyente del término infernal ineludible.

9. PAREADO Y CUARTETOS

El pareado final exhibe un considerable número de caracteres ajenos a los tres cuartetos. El tal pareado está despojado de

adjetivos, participios, artículos indefinidos (frente a los quince adjetivos, once participios y seis artículos indefinidos de los cuartetos), así como de verbos relacionales (gramaticales). Es la única estrofa con un sustantivo plural, formas finitas nocionales (léxicas), pronombres sustantivos y adjetivos, y con una cláusula relativa. Los cuatro nombres de IV son sustantivos puros, en tanto que en los cuartetos la mayoría de los sustantivos están hondamente vinculados a verbos: I *expence*, *Spirit* (cuya relación con el latín *spirare* y con verbos prefijados del estilo de *respire*, *inspire*, *expire* difícilmente pasaría inadvertida al poeta), *waste*, *action*, *blame*; II *bayt*, *taker*; III *pursut*, *possession*, *quest*, *prooffe*. Los nombres del pareado son de los llamados "únicos" (cf. Christophersen, pp. 30ss., 77): en el universo del discurso al que el poema se refiere hay sólo un mundo, un cielo y un infierno; semejante particularización contextual asigna artículo definido a *the world* y a *the heaven that leads men to this hell*; este último, visto como "muy afín a los nombres propios", carece de todo artículo, pero lleva un determinante anafórico. Los artículos definidos del pareado, como variedad específica de sus "empleos particularizantes", difieren visiblemente de los mismos artículos en los cuartetos, donde satisfacen una función "no particularizante": un nombre usado genéricamente en I, *Th'expence of Spirit*, o que figura como tipo de su clase cuando II *the taker* representa la clase entera de "los que toman" atraídos por un cebo (cf. Strang, pp. 125s.) En el pareado, los nombres de amplio alcance semántico son afines a los totalizadores pronominales, de acuerdo con la formulación debida a Sapir, IV, *all*, *none*.

El pareado terminal opone nombres concretos y primarios a los nombres abstractos y/o deverbativos de los cuartetos. De modo similar, las formas finitas concretas del pareado en cuestión difieren del abstracto *is* de I y de las formas derivadas, participiales, de II y III. Vale la pena advertir que en uno "de los más maravillosos sonetos generalizantes", como con justicia define Barber este "gran poema", que algunos críticos han llegado a llamar "el más grande del mundo" (ver Rollins,

p. 331), los más hondos efectos semánticos de los cuartetos se logran casi exclusivamente merced a constituyentes de los que, desde Bentham y Brentano, se han tildado de puras "ficciones lingüísticas", y que los lingüistas de hoy relegan a las estructuras "superficiales". En términos de Jeremy Bentham y de sus herederos realistas, el itinerario que va de los cuartetos al pareado constituiría un tránsito de "nombres de entidades ficticias" a "nombres de entidades fabulosas".

El soneto tiene dos temas —la lujuria y el lujurioso— y omite la designación de la primera en la estrofa final y la designación del segundo en la estrofa inicial. La mención abstracta del primer tema convoca una hilera de más nombres abstractos. La primera estrofa caracteriza la lujuria en sí misma; la segunda lanza una serie de participios pasivos con una alusión a la *dramatis persona*, todavía no nombrada, y termina refiriéndose al *taker* del *bayt*; la tercera estrofa usa participios activos para pintar la conducta del *taker* y propone imágenes de lujuria como objetos de sus afanes. El adjetivo *extream*, aplicado a la lujuria en la primera estrofa, se transfiere al lujurioso en la tercera. Simples pronombres anafóricos remiten en el pareado final a la anterior representación de la lujuria, y la noción del lujurioso se dilata hasta la idea generalizada de los hombres y de su condenación. La línea final parece referirse a la *persona* última, al ser celeste que condena la humanidad.

Todo el pareado consta de puros monosílabos, acentuables en parte, en parte proclíticos, pero conviene atender a Puttenham: "En las palabras monosílabas... el acento es indiferente y puede usarse como agudo o grave y pesado, a nuestro gusto" (p. 92). Se observa una construcción lapidaria parecida del pareado terminal en otros varios sonetos de Shakespeare, como los 2, 18 y 43. Esta estructura favorece un nítido fraseo doble de los versos en cuestión:

*All this | the world | well knowes | yet none | knowes well,
To sun | the heaven | that leads | men to this hell.*

Este fraseo métrico es preparado por las oxítonas que llenan las dos líneas anteriores, de suerte que ocho de los diez

pies están expresamente señalados en cada uno de los dos dísticos finales:

III *₃A blisse | in prooffe | and provd | a very wo,
Before | a joy | proposd | behind | a dreame...*

La textura fónica del pareado es particularmente densa: en posición inicial observamos cinco casos de /ð/, tres de /w/ (frente a dos /ð/ y dos /w/ en las doce líneas de los cuartetos). En las palabras acentuadas aparece siete veces /n/ final, y /l/ sin vocal consecutiva, cinco veces (siendo que los doce versos de las tres primeras estrofas no traen ninguna /n/ ni ninguna /l/ en las correspondientes posiciones). Entre las vocales, las seis /ε/ del pareado (3 + 3) son las más ostensibles. La sucesión de tres monosílabos con /ε/ interna, *heaven* /hevn/ — *men* /men/ — *hell* /hɛl/, se atiene a la iconografía vertical y al desarrollo cronológico de la historia; la afinidad del primer nombre con el segundo es subrayada por la /n/ final; su afinidad con el tercero, por la /h/ inicial. En el pareado asoman varios tipos de grupos repetidos, con o sin inversión: *well knowes* — *none knowes well* (cf. Kökeritz, pp. 122, 232, a propósito de la pronunciación idéntica de *known* y *none* | no: n |; *₁All this the* — *₂the ... this hell* (l.ð.ð — ð.ð.i); *₁well, ₂To* — *₂that leads* (lt — tl); *₂shun the* — *heaven that* (nð — nð).

10. CENTRO Y MÁRGENES

Vale la pena notar que los dos últimos versos del segundo cuarteto difieren de las seis líneas precedentes al igual que de las seis líneas siguientes, constituyendo un dístico central *sui generis* que cubre la séptima línea centrípeta y la primera de las siete centrífugas. Cada una de las seis líneas iniciales muestra un paralelismo gramatical entre sus dos hemistiquios: palabras de la misma categoría gramatical aparecen dos veces con la misma función sintáctica (I *₁of Spirit, of shame; ₂in action, till action; ₃ series de adjetivos colaterales; II ₁Injoyd, dispised; ₂hunted, had*). Los versos centrales están desprovistos de tal paralelismo intralíneal, y en especial II₄

está constituido por cinco formas gramaticales totalmente distintas. Este dístico, por si fuera poco, incluye el único símil, y con ello el único caso sintáctico, de una construcción comparativa (*as...*). Las seis líneas finales del soneto vuelven al paralelismo gramatical (morfológico y, salvo III₂ y IV₂, sintáctico) de los hemistiquios, típico de las seis líneas iniciales: III₁, *in pursut, in possession*; ₂*having, to have* (!); ₃*A blisse, a wo*; ₄*a joy, a dreame*; IV ₁*knowes, knowes*; ₂*the heaven, to this hell* (!). En cada una de estas doce líneas marginales una semejanza semántica conecta los vocablos puestos en paralelo, y aguza la divergencia entre estas conformidades intralíneales y el caprichoso símil bilíneal del dístico central.

El número desigual de versos de las cuatro estrofas, 3 × 4 + 1 × 2, acarreó dos tipos de acción opuesta en la organización gramatical del soneto: por un lado, un contraste múltiple entre el pareado y los cuartetos; por otra parte, un amago de dístico central simétricamente enmarcado entre sextetos marginales. Hay congruencias significativas, temáticas, morfológicas, sintácticas y paronomásticas (ver antes, en las secciones 4, 6 y 9), entre estos dos pares de versos decisivos para el poema entero.

11. ¿ANAGRAMAS?

En unos pocos sonetos de Shakespeare (134-136), aparece en retruécano su nombre, Will, lo cual incita a preguntar si no figurará su firma como anagrama en el Soneto 129, de suerte que resultara literalmente aplicable al poema en discusión lo que el poeta observó en su Soneto 76: *every word doth almost tell my name*. En especial, las letras y sonidos de la primera línea parecen sugerir el apellido del poeta, que él y sus contemporáneos escribían Shaksper, Shakspeare, Shackspeare, Shaxpere (ver Kökeritz, p. 177): I ₁*expence* (xp) of *Spirit* (sp.r) *shame* (sha), en tanto que el pareado final, con la triplicación de /w/ y, particularmente, las palabras *well* (w.II), *yet* (y) *men* (m), podría contener una alusión latente a *William*. En vista de que en juegos de palabras Shakespeare

propendía a igualar los vocablos *will* y *well* (ver Kökeritz, pp. 153ss.), todo el pareado final pudiera —¡quién sabe!— encerrar otra lección, autobiográfica y burlona: *All this [is] the world Will knows, yet none knows Will to shun the heaven that leads men to this hell*. La omisión del verbo copulativo concordaría con las elipsis usadas en el resto del soneto; por lo demás, la contracción de *this is* a *this* era habitual en la época de Shakespeare (ver Partridge, p. 25).

12. CUESTIONES FINALES

Después de analizar atentamente el Soneto 129 de Shakespeare, con su pasmosa estructuración externa e interna, evidente para cualquier lector sensible y sin prejuicios, puede uno preguntarse si será posible afirmar con John Crowe Ransom que, lejos de tratarse de un auténtico soneto, éste es sólo un poema de catorce versos "sin la menor organización lógica", a no ser por tener una pequeña conclusión en forma de pareado (p. 535). ¿O aceptará uno el alegato de J. M. Robertson, que ve "impotencia verbal" y "violencia sin consideración de la adecuación psíquica, pero que se desploma, en detrimento del conjunto, en un pasaje como *past reason hated*"? Y ¿es creíble que "el desplome se repite cuando *a very wo* se diluye en *a dreame* por mor de la rima" (p. 219)? Más aún: ¿cómo un estudioso atento de la poética, de los esquemas gramaticales y la rima de Shakespeare, puede estar de acuerdo con Edward Hubler en que "la posición anticlimáctica de *not to trust* se debe por entero a la necesidad de una rima" (1952, p. 35), o en que este poema, pese a su pauta rítmica, "no está escrito en cuartetos" (1959, p. 72)? Si se ahonda cuidadosamente en el soneto, ¿no habrá que rechazar la suposición de C. W. M. Johnson, según el cual la imagen de *a swallowed bayt* sugiere "hostilidad y mutua desconfianza dentro de la pareja lujuriosa" (con todo y que en el soneto no se menciona ni se alude a "ella"), y que estos versos se refieren a "los efectos de la «viruela»"? Por último, ¿es posible que un lector atento a la poesía de Shakespeare y a sus "figu-

ras de construcción gramatical", como las llama Puttenham, admita la explicación que de este poema da R. Levin (p. 179) como una serie de estrofas que exponen la gradual recuperación, luego de una "amarga repulsión causada por un contacto sexual reciente", que "se va borrando de la memoria del narrador" y lo conduce a una más "favorable visión de la lujuria"?

Una sana reacción contra semejantes interpretaciones forzadas, demasiado simplificadas y empobrecedoras de las palabras mismas de Shakespeare, y en particular contra la modernización excesiva de su puntuación, llevó a Laura Riding y a Robert Graves al extremo opuesto. Si los editores y comentaristas más de una vez adaptaron subliminalmente lo isabelino a la poética victoriana, los autores del ensayo "William Shakespeare and E. E. Cummings" tienden, por su parte, a cerrar la brecha que separa a estos dos poetas de intenciones y afanes tan distintos. La investigación de las últimas décadas ha revelado el papel significativo de las caprichosas ambigüedades en la obra de Shakespeare, pero hay mucho trecho entre sus retruécanos y dobles sentidos y supone la libre e infinita multiplicidad de carga semántica atribuida al Soneto 129 por los mencionados críticos. El escudriñamiento objetivo del lenguaje y el arte verbal de Shakespeare, con referencia especial a este poema, pone de manifiesto una unidad irresistible y forzosa entre su tema y los detalles de su composición. La evidente confrontación de una dicha propuesta de antemano con el fantasma que queda después (III₄) no puede convertirse arbitrariamente en una dicha "que se hace desear merced al sueño por el cual la lujuria se guía", ni pueden atribuírsele sentidos accesorios "legítimos" como lo de que "antes de que pueda proponerse una dicha tiene que haber un sueño de por medio, una dicha perdida con el despertar", o que "antes de que pueda proponerse una dicha, hay que dejarla atrás como un sueño" (p. 72), etc., etc. Ninguno de estos pretendidos significados es sustanciado en lo más mínimo por los versos de Shakespeare, *so far from variation or quick change*, "tan alejados de variación o cambio súbito"

(Soneto 76); esto lo puede y debe corroborar el análisis estructural de su texto y su textura poética, con todas sus facetas interrelacionadas.

BIBLIOGRAFIA

- C. L. Barber, "An Essay on the Sonnets", *The Sonnets of Shakespeare*, F. Fergusson, red. (Nueva York, 1960).
- J. Bentham, *Theory of Fictions*, C. K. Ogden, red. (Londres, 1932).
- F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt*, II (Hamburgo, 1959), Anhang.
- D. Bush y A. Harbage, reds., *Shakespeare's Sonnets* (Baltimore, 1961).
- P. Christophersen, *The Articles; a Study of their Theory and Use in English* (Copenhague, 1939).
- M. A. K. Halliday, "Class in Relation to the Axes of Chain and Choice in Language", *Linguistics*, II (1963).
- E. Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets* (Princeton Univ. Press, 1952).
- E. Hubler, red., *Shakespeare's "Songs and Poems"* (Nueva York, 1959).
- O. Jespersen, "Notes on Metre", en su libro *Linguistica* (Copenhague, 1933).
- C. W. M. Johnson, "Shakespeare's Sonnet CXXIX", *The Explicator*, VII, núm. 6 (abril, 1949).
- H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation* (New Haven, 1953).
- H. Landry, *Interpretations in Shakespeare's Sonnets* (Univ. of Calif. Press, 1964).
- R. Levin, "Sonnet CXXIX as a «Dramatic Poem »", *The Shakespeare Quarterly*, XVI (1965).
- M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay* (Londres, 1957).
- Sister Miriam Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language* (Nueva York, 1947).
- A. C. Partridge, *Orthography in Shakespeare and Elizabethan Drama* (Londres, 1964).
- C. S. Peirce y J. B. Noyes, "Shakespearian Pronunciation", *The North American Review*, XCVIII, núm. CCIII (1864).
- G. Puttenham, *The Arte of English Poesie* (reimpreso en Londres, 1869).
- J. C. Ransom, "Shakespeare at Sonnets", *Southern Review*, III (1938).
- Laura Riding y R. Graves, "William Shakespeare and E. E. Cummings", en su libro *A Survey of Modernist Poetry* (Nueva York, 1928).

- J. M. Robertson, *The Problems of the Shakespeare Sonnets* (Londres, 1926).
- H. E. Rollins, red., *A New Variorum Edition of Shakespeare — The Sonnets*, I (Filadelfia y Londres, 1944).
- E. Sapir, *Totality* (Language Monographs, núm. 6, 1930).
- Barbara H. Smith, red., *William Shakespeare — Sonnets* (Nueva York, 1969).
- Barbara Strang, *Modern English Structure* (Nueva York, 1968).
- G. Wyndham, red., *The Poems of Shakespeare* (Londres, 1898).
- V. H. Yngve, "The Depth Hypothesis", *Proceedings of Symposia in Applied Mathematics*, XII (Amer. Math. Soc., 1961).

INFANT SORROW

My mother's ground! my father's rest.
Into the dangerous world I leapt:
Helpless, pale, piping loud,
Like a bird hid in a cloud.

Struggling in my father's hands:
Striving against my swaddling bands,
Bound and woe I thought best
To suck upon my mother's breast.



Sobre el arte verbal de los poetas pintores Blake, Rousseau y Klee¹

A Meyer Schapiro

I. UNO DE LOS "CANTOS DE EXPERIENCIA"

No se traza una línea sin intención... si la Poesía no admite una sola Letra que sea Insignificante, así la Pintura no admite un Grano de Arena ni una Brizna de Hierba Insignificantes, mucho menos una Mancha o Marca Insignificantes.

W. Blake, *A Vision of the Last Judgment*

Infant Sorrow

₁*My mother groand! my father wept.*

₂*Into the dangerous world I leapt:*

₃*Helpless, naked, piping loud:*

₄*Like a fiend hid in a cloud.*

₅*Struggling in my fathers hands:*

₆*Striving against my swadling bands:*

₇*Bound and weary I thought best*

₈*To sulk upon my mothers breast.*

Traducción literal:

Congoja infantil

₁*Mi madre gimió! mi padre lloró.*

₂*Al mundo peligroso salté:*

₃*indefenso, desnudo, chillando fuerte:*

₄*como un demonio oculto en una nube.*

¹ "On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters", *Linguistic Inquiry*, I (1970), 1, pp. 3-23.

₅Luchando en las manos de mi padre:
₆debatiéndome contra mis pañales:
₇atado y cansado me pareció mejor
₈quedarme mohíno sobre el seno de mi madre.

La ortografía y la puntuación de estos versos se atiene estrictamente al texto grabado por William Blake (ver lámina) en sus *Songs of Experience* (1794), enteramente idéntico en todos los primitivos ejemplares que poseen la Houghton Library y la Widener Memorial Library, de la Universidad de Harvard, así como en la edición facsímil de los *Songs of Innocence and of Experience*, publicada por Trianon Press de Londres y Beccles (s.a.).

Los dos cuartetos del poema se dividen en cuatro pareados nítidos. En particular, las dos líneas de cada pareado están enlazadas por una rima, y los pareados nones del poema difieren de los pares en la estructura de sus rimas. Las dos palabras rimadas de cada pareado impar pertenecen a la misma categoría morfológica, concluyen con idéntico sufijo inflexional consonántico y no concuerdan en sus fonemas prevocálicos: ₁wep-t : ₂leap-t, ₅hand-s : ₆band-s. La parecida constitución formal de las dos rimas impares hace hincapié en la orientación semántica divergente de los dos cuartetos, a saber: el contraste conceptual entre los pretéritos iniciales y los inanimados que imperan sobre el segundo cuarteto y que son, dicho sea de paso, los únicos plurales del poema. La rima gramatical está combinada con un hondo paralelismo de los versos rimados. El tercer pareado consiste en dos cláusulas estrictamente simétricas: ₅Struggling in my fathers hands : ₆Striving against my swadling bands. En el primer pareado, las dos cláusulas coordinadas de la línea inicial, únicos hemistiquios paralelos del poema —₁My mother groand! my father wept—, hallan respuesta en la tercera cláusula coordinada: ₂/leapt. En contraste con los pareados nones, las rimas pares confrontan palabras gramaticalmente disímiles: en ambos casos son rimas adjetivas adjuntas con nombre inanimado. Toda la constitución fonética de la primera palabra aparece

incluida en el segundo miembro del par rimado: ${}_3loud : {}_4cloud,$
 ${}_7best : {}_8breast.$

Así, las rimas pares, no gramaticales en sí mismas, lo son patentemente en su yuxtaposición. En particular, afirman el parentesco de dos imágenes terminales, ${}_4a cloud$ como metáfora de la placenta, y ${}_8breast$: dos vínculos sucesivos entre la criatura y su madre.

Los ocho versos del poema forman una trama de correspondencias gramaticales cercanas e instructivas. Los cuatro pareados del octastiquio se dividen en dos pares de tres modos diferentes, semejantes a los tres tipos de rimas dentro de un cuarteto. Los dos pares sucesivos de pareados —dos pareados *anteriores* (I-II) del primer cuarteto (líneas 1-4) y dos pareados *posteriores* (III-IV) del segundo cuarteto (líneas 5-8)— son comparables con las dos rimas “apareadas” (o “planas”), *aabb*, dentro de un cuarteto. La relación entre los dos pareados *nones* (I, III: líneas 1-2 y 5-6) y los dos pareados *pares* (II, IV: líneas 3-4 y 7-8) es análoga a las rimas “alternadas”, *abab*. Por último, la contraposición de los pareados *externos* (I, IV: líneas 1-2, 7-8) y los pareados *internos* (II, III: líneas 3-6) corresponde a rimas “abrazadas”, *abba*. Estos tres tipos de correspondencias gramaticales están interconectados distintamente en “Infant Sorrow”. La isomería, o sea, el número igual de componentes equivalentes, subraya la correlación de los pareados y muestra dos variedades significativas. Una simetría *global*, que iguala ambos pareados de una clase a los pareados de la clase opuesta, a saber, $I + II = III + IV$, o $I + III = II + IV$, o $I + IV = II + III$, difiere de una simetría *seccional*, que establece igualdad entre los pareados de cada una de las dos clases opuestas, o sea $I = III$ y $II = IV$, o $I = IV$ y $II = III$.

Aquí, en cada caso de simetría global entre los pareados anteriores y posteriores, una de las otras dos correspondencias —externo/interno o impar/par— es asimismo global y sustenta el equilibrio de los cuartetos: asigna el mismo número total de unidades gramaticales similares a los dos pares de opuestos (esto es, a los pares enteros de pareados impares y

pareos o externos e internos), mientras que la otra muestra una simetría seccional y asigna parecido número de entidades gramaticales similares a ambos pareados de un solo y mismo par.

Aparte del esencial papel constructivo asumido por los pareados enteros, también debe ser tomada en cuenta la parte autónoma referente a los distintos versos del cuarteto. Así, las dos líneas externas, marginales, de cada cuarteto, y también del octastiquio total, parecen manifestar correspondencias particulares.

Blake recuerda que tanto Invención como Identidad son *Objects of Intuition*, lo cual nos da una clave decisiva del entrelazamiento poético de sus palabras. Cada uno de los dos cuartetos contiene cinco nombres y cinco formas verbales. Estos cinco nombres están distribuidos de igual modo entre las cuatro líneas de cada cuarteto:

$$\begin{array}{rcl}
 {}_1\text{mother, father} & = 2 = & {}_5\text{fathers hands} \\
 {}_2\text{world} & = 1 = & {}_6\text{bands} \\
 {}_3 & = \emptyset = & {}_7 \\
 {}_4\text{fiend, cloud} & = 2 = & {}_8\text{mothers breast}
 \end{array}$$

En la disposición de los nombres están incluidas todas las correlaciones de composición entre los cuartetos.

$$\begin{array}{cc}
 I 3 & 3 III \\
 II 2 & 2 IV
 \end{array}$$

La simetría global entre los pareados anteriores y posteriores ($I + II = III + IV = 5$) va acompañada de otra simetría global, análoga, entre los pareados externos e internos ($I + IV = II + III = 5$) y de una simetría seccional entre los pareados nones y pares ($I = III = 3$; $II = IV = 2$). Esta simetría seccional no está confinada a los pareados enteros, sino que se aplica también a los versos que los constituyen: hay 1) dos nombres en la primera y uno en la segunda línea de los pareados impares, 2) ningún nombre en la primera y dos en la segunda línea de los pareados pares. De esta manera queda

perfilada la homogeneidad de los pareados nones y de sus opuestos pares, así como el contraste entre estas dos clases. A diferencia de todos los demás versos del poema, las líneas marginales de ambos cuartetos difieren de todas las demás líneas del octasquio: cada una de las cuatro líneas marginales contiene un par de nombres: ₁*mother, father*; ₄*fiend, cloud*; ₅*fathers hands, 8* *mothers breast*.

Los diez nombres del poema están repartidos parejamente: son cinco animados y cinco inanimados. Los cinco animados están restringidos a los cuatro versos marginales de los dos cuartetos. La distribución de animados e inanimados entre los dos pareados anteriores del primer cuarteto y los dos pareados posteriores del segundo, y, más aún, entre los pareados externos e internos, sigue el principio de la antisimetría:

Pareados anteriores:	3	animados,	2	inanimados
Pareados externos:	3	"	2	"
Pareados posteriores:	2	"	3	"
Pareados internos:	2	"	3	"

Un tratamiento manifiestamente espacial opone los inanimados a los animados. Los inanimados van constantemente unidos a preposiciones locativas, en tanto que, de los cinco animados, cuatro son usados sin preposición ninguna, y uno con una preposición ecuacional (₄*Like a fiend*).

En el poema aparecen dos epítetos. Ambos están asociados a la segunda línea de los cuartetos y pertenecen a construcciones sintácticas análogas: ₂*Into the dangerous world I leapt*; ₆*Striving against my swadling bands*. Junto con los otros atributos prepositivos —formas posesivas de nombres y pronombres, artículos definidos e indefinidos—, estos epítetos exponen un plan ostensiblemente simétrico del poema. Tales atributos se presentan dos veces en cada línea de ambos cuartetos, a excepción de su penúltimo verso: ₁*My, my*; ₂*the dangerous*; ₃∅; ₄*a, a*; ₅*my fathers*; ₆*my swadling*; ₇∅; ₈*my mothers*. Seis de estos atributos pertenecen al primer cuarteto, seis al segundo; de modo correspondiente, números iguales

pertenecen a los pareados externos e internos del poema. Los pareados impares oponen cuatro (2 + 2) atributos prepositivos a dos ($\emptyset + 2$) en los pareados pares.

En comparación con los diez nombres, las diez formas verbales presentan similitudes y divergencias significativas en su distribución entre los cuatro pareados:

I 3	2 III
II 2	3 IV

Aquí está de nuevo la misma simetría global entre los pareados anteriores y posteriores ($I + II = III + IV = 5$), pero el tratamiento de las correlaciones externo/interno e impar/par es diametralmente opuesto en las series nominal y verbal. La disposición de formas verbales presenta una simetría global entre los pareados nones y pares ($I + III = II + IV = 5$), y una simetría seccional de los pareados externos e internos ($I = IV = 3$; $II = III = 2$). Esta simetría se aplica tanto a los pareados como a sus versos. La primera línea de los pareados externos contiene dos formas verbales (₁*groand*, *wept*; ₇*Bound*, *thought*), la segunda contiene una (₂*leapt*; ₈*To sulk*), y cada línea de los pareados internos contiene una forma verbal (₃*piping*, ₄*hid*; ₅*Struggling*, ₆*Striving*).

Hay una diferencia sensible entre la simetría global de constituyentes externos/internos e impares/pares: la primera sugiere una configuración cerrada, y la última una cadena con el extremo libre. El poema de Blake asocia la una a los nombres y la otra a los verbos, y convendría recordar la definición semántica de los nombres, dada por Edward Sapir, como "existentes" y de los verbos como "ocurrentes".

El participio pasivo aparece sendas veces en los pareados pares (₄*hid*, ₇*bound*). No figuran transitivos entre las formas verbales activas. En la voz activa, el primer cuarteto cuenta con tres formas finitas y una no finita, en tanto que el segundo cuarteto ofrece la relación antisimétrica de una forma finita y tres no finitas. Las cuatro formas finitas son pretéritos. Surge un contraste rotundo entre los pareados internos, con sus tres gerundios como únicas formas verbales, y los pareados

dos externos, que carecen de gerundios, pero tienen cinco verbos propiamente dichos (cuatro formas finitas y un infinitivo). En ambos cuartetos el pareado interno está subordinado a la línea contigua del pareado externo: las líneas 3 y 4 al segundo verso de octastiquio, y las líneas 5 y 6 al penúltimo verso de aquél.

Las preposiciones resultan paralelas a los verbos en cuanto a la simetría global de su distribución. De las seis preposiciones del poema, tres pertenecen a los pareados anteriores (₂*into*, ₄*like*, *in*) y tres a los pareados posteriores (₅*in*, ₆*against*, ₈*upon*) y, en forma correspondiente, tres a los pareados impares y tres a los pares, mientras que cada pareado externo emplea una preposición y cada pareado interno usa dos.

El impresionante equilibrio gramatical entre las partes correlativas del poema enmarca y realza el desenvolvimiento dramático. Las únicas cuatro cláusulas independientes, con los únicos cuatro predicados finitos y los únicos cuatro sujetos gramaticales —dos pronominales y dos nominales— están confinadas todas en los pareados externos. La cláusula pronominal con sujeto en primera persona figura en los dos cuartetos —en el segundo y en el penúltimo versos del octastiquio (₂*I leapt*; ₇*I thought*)—, pero los dos sujetos nominales desprenden la primera línea del resto del poema, y Blake concluye este renglón con un punto. El *infant*, el héroe del título, y las otras dos *dramatis personae* se presentan referidos a quien emite el mensaje: *I, my mother, my father*. Ambos nombres, con sus determinantes, reaparecen en el segundo cuarteto, si bien con desplazamientos sintácticos y semánticos de consideración. Los sujetos gramaticales se transforman en atributos posesivos de objetos indirectos, que están gobernados por formas verbales subordinadas. Las dos partes empalmadas del octosílabo inaugural quedan desunidas. La línea inicial del segundo cuarteto concluye con la misma evocación paterna que la línea correspondiente del primer cuarteto: ₁*my father wept*; ₈*my fathers hands*. La visión original del progenitor lloroso cede el lugar a la doble imagen de la lucha contra

fathers hands y *swadling bands*, las fuerzas hostiles que acechan a la criatura que salta *into the dangerous world*.

Las primeras palabras del poema —₁*My mother*— vuelven a aparecer al final —₈*my mothers breast*— y, junto con el sujeto *I* de los versos segundo y séptimo, presentan una simetría especular. El primero de estos dos pronombres va seguido del par de semipredicados ₃*Helpless, naked*, en tanto que el segundo *I* va precedido de un par sintácticamente análogo: ₇*Bound and weary*. La situación y la estructura quiásmica de este par retienen el principio de la simetría especular. El participio *Bound* queda por encima del antónimo *naked*, y el desamparo primordial se vuelve agotamiento. Los agudos chillidos del niño, que suplantaron el hondo lamento de la madre, ceden ante la necesidad de silencio: ₇*I thought best* ₈*To sulk upon my mothers breast*. El éxodo con respecto a la madre presagia el retorno a ella, nuevo escudo que guarece y protege (₄*hid in* — ₈*To sulk upon*).

Los bosquejos de Blake para un poema más largo (ver Erdman 1965, pp. 719-721) quedaron reducidos a sus primeras ocho líneas en los *Songs of Experience*. La indagación en la textura verbal de estos dos cuartetos corrobora y afianza la intuición expresada sutilmente por J. Bronowski (1965, p. 161): "La progresión entera yace enrollada en el primer desamparo." El escrutinio del octastiquio cincelado, con su dilatado armazón gramatical, sirve para ilustrar otra conclusión pertinente de la misma monografía: "Blake tenía imaginación de pintor, y su discernimiento geométrico era asombroso" (p. 139).

A este respecto me parece oportuno volver a exponer la "notable analogía entre el papel de la gramática en la poesía y la composición pictórica, basada en un orden geométrico latente o patente o en una rebelión contra las disposiciones geométricas" (cf. Jakobson, 1968, p. 605). En particular, las palabras esenciales, las cláusulas principales y los motivos sobresalientes que llenan los pareados externos divergentes resaltan frente al contenido accesorio y subordinado de los pareados internos contiguos, de modo muy afín al de las

líneas convergentes hacia el fondo en una perspectiva pictórica.

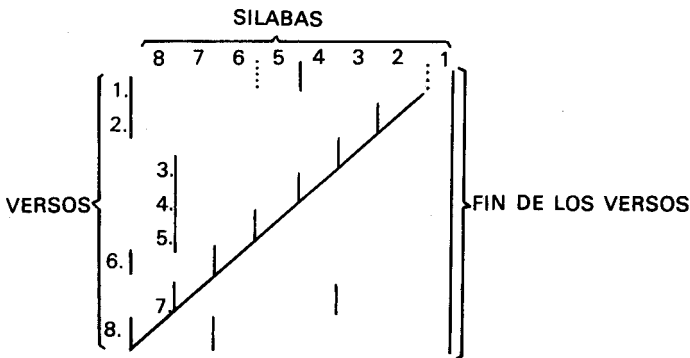
El carácter geométrico relacional, firme y plástico, del arte verbal de Blake asume un sorprendente dinamismo en el desarrollo del tema trágico. Las operaciones antisimétricas emparejadas que hemos esbozado y el contraste de categoría en las dos rimas gramaticales paralelas subrayan la tensión entre el nacimiento y la experiencia del mundo que sigue. En términos lingüísticos, la tensión es entre la supremacía inicial de los sujetos animados con verbos finitos de acción y la preponderancia subsiguiente de inanimados concretos, materiales, usados como objetos indirectos de gerundios, simples verbales derivados de verbos de acción y subordinados a la única forma finita, *thought*, con el sentido restringido de concebir un deseo.

El rasgo peculiar de la puntuación de Blake es su uso de los dos puntos. En "Infant Sorrow" señalan la división de los pareados internos en sus versos constituyentes y disocian los pareados internos de los externos. Cada una de las líneas internas que contiene una construcción gerundiva termina con dos puntos, y otros dos puntos la separan de la cláusula previa en la misma oración.

El motivo creciente de la resignación cansada está plasmado con maestría también en el curso rítmico del poema. Su octosílabo inicial es el más simétrico de los ocho versos. Consiste en dos cláusulas cuadrisílabas coordinadas, con una pausa expresiva en medio, expuesta en el texto de Blake merced a un punto de exclamación. Entre el sujeto y el predicado de ambas cláusulas yuxtapuestas emerge una pausa secundaria optativa. El consecuente de estas pausas de contraste precede a la sílaba final de la línea: *My mother groand! my father wept*. En el verso siguiente, que cierra el primer pareado non, la pausa sintáctica interna surge antes de la penúltima sílaba (6 + 2), y línea tras línea el intervalo entre la pausa final y la interna va prolongándose de sílaba en sílaba, hasta que la última línea del segundo pareado impar fija la pausa interna después de la segunda sílaba del verso: 2 + 6. De esta

manera, la máxima oscilación del verso (*2*Into the dangerous world / I leapt) se va mudando hasta alcanzar el intervalo más breve, disminuido, constreñido (*6*Striving / against my swadling bands).

Cada cuarteto incluye dos octosílabos yámbicos y dos heptasílabos trocaicos. Se aprecia la pauta yámbica en los dos versos marginales del octastiquio, ambos con la evocación *my mother*, y en las líneas finales de ambos pareados nones, caracterizado cada uno por un ímpetu opositivo —en el primer caso hacia el medio circundante “peligroso”, en el segundo en sentido opuesto. La longitud parecida de estas dos líneas correlativas concede particular efecto al doble contraste de su fraseo rítmico y su orientación semántica. El pensamiento de salvación *upon my mothers breast*, como réplica a la imagen de odiosos *swadling bands*, refuerza la asociación entre las dos líneas pares del segundo cuarteto por su identidad rítmica: *6*Striving / against my swadling bands y *8*To sulk / upon my mothers breast. La línea intermedia que abre el último pareado par comparte, según mencionamos ya, varios rasgos estructurales con la línea inicial del primer pareado par, y duplica su medida trocaica con una pausa central (4 + 3).



En las líneas yámbicas, la pausa principal o única siempre cae antes de un tiempo débil. En los versos trocaicos la pausa aparece antes del tiempo fuerte o, excepcionalmente, antes

de un tiempo débil ocupado por una sílaba acentuada (*4Like a fiend / hid in a cloud*). La distribución de las pausas en el octastiquio de Blake basta para ilustrar su imponente simetría. En el cuadro, los números seguidos de punto indican el orden de las ocho líneas; el trazo vertical siguiente indica el principio de la línea, y la vertical larga de la derecha, su final. Las sílabas del verso están designadas, del final hacia el principio, por la hilera superior de números. El trazo vertical que hay entre los dos límites de cada verso señala su pausa interior, en tanto que la pausa secundaria, optativa, está representada por un trazo de puntos. La diagonal indica la tendencia regresiva que muestra la disposición de las pausas interlineales, hasta el grado prelineal en el último pareado.

Es verdad lo que el poeta en persona afirma en el prólogo de *Jerusalem*: ha logrado "en cada línea variedad, tanto de cadencias como de número de sílabas" dentro de los segmentos.

El verso heptasílabo inicial de cada pareado par está enlazado al final octosílabo del anterior pareado no por medio de una aliteración de las dos palabras finales (*2Leapt — 3Loud, 6Bands — 7Best*) y por una afinidad paronomástica entre la palabra final y la inicial en las dos líneas sucesivas (*2LEAPT — 3hELPless, 6BANDS — 7BOUND*). Dentro de un pareado, los versos son parisílabos en el primer cuarteto, imparisílabos en el segundo. En el primer caso aliteran dos palabras, tres en el otro: *1wept — 2world, 3Loud — 4Like; 7bound — Best — 8Breast*. En el primer pareado, paralelo, del segundo cuarteto, la aliteración se amplía hasta una mezcla paronomástica de dos palabras subsiguientes en el miembro antecedente de una cadena triple: *5STRUGGLING — 6STRIVING swadLING*. La similitud entre los apiñamientos compensa la distribución distinta de tiempos fuertes y débiles en los gerundios confrontados, uno de los cuales inicia un verso trocaico (*5Struggling in*) y el otro un verso yámbico (*6Striving against*).

En el límite de los dos cuartetos, los versos parisílabos contiguos de los dos pareados internos, el uno par, el siguiente impar, despliegan un parentesco múltiple en lo que toca a tex-

tura fónica: ₄FiEND — HiD IN — ₅IN my Fathers HaNDS. No bien el cuarto verso, único símil del poema, ha introducido un héroe mitificado, cuando ya, como en un "fundido" fílmico, aparece la imagen de las manos apresadoras del padre bajo la primera "toma", y entonces acontece la metamorfosis esencial: el presunto héroe sobrenatural (₄*Like a fiend hid in a cloud*) sucumbe (₅*Struggling in my fathers hands*).

Los ocho versos de "Infant Sorrow" son notablemente ricos en lo que Gerald Manley Hopkins entiende por *figures of grammar* y *figures of sound*, y a su elocuente simetría y palpable interacción, preñadas de diáfano simbolismo, debe esta historia sucinta e ingenua la mayor parte de su fuerza y sugestión mitológicas.

El aduanero Rousseau ha sido comparado con Blake y se ha dicho que no anda lejos de él (ver Frye 1965², p. 105). Nos ocuparemos ahora de un octastiquio del pintor francés.

II. EL APÉNDICE POÉTICO DE ROUSSEAU A SU ÚLTIMO CUADRO

He conservado mi ingenuidad... Ahora no podría
cambiar mi manera, adquirida por un trabajo tenaz.

Henri Rousseau a André Dupont,
1 de abril de 1910

Poco antes de su muerte (2 de septiembre de 1910), el artista exhibió una pintura, *El sueño*, en el Salon des Indépendants (18 de marzo a 1 de mayo del mismo año) y escribió a Guillaume Apollinaire: "J'ai envoyé mon grand tableau, tout le monde le trouve bien, je pense que tu vas déployer ton talent littéraire et que tu me vengeras de toutes les insultes et affronts reçus" (11 de marzo de 1910: ver Apollinaire, 1913, p. 56). El artículo conmemorativo de Apollinaire, "Le douanier", relata que Rousseau nunca había olvidado a su primer amor, la polaca Yadvigha (= Jadwiga), *qui lui inspira le Rêve, son chef-d'oeuvre*, perteneciente hoy al Museum of Modern Art, de Nueva York. Entre las contadas muestras de las actividades poéticas del pintor (*gentils morceaux de poésie*), su

“Inscription pour Le Rêve” complementa el ensayo de Apollinaire (*ibidem*, pp. 11, 65):

₁Yadwigha dans un beau rêve
₂S'étant endormie doucement
₃Entendait les sons d'une musette
₄Dont jouait un charmeur bien pensant.
₅Pendant que la lune reflète
₆Sur les fleuves, les arbres verdoyants,
₇Les fauves serpents prêtent l'oreille
₈Aux airs gais de l'instrument.

A lo cual convendrá añadir una traducción casi literal:

₁Yadwigha en un bello sueño
₂habiendo caído dulcemente,
₃oía el son de una chirimía
₄que tocaba un encantador bienintencionado.
₅Mientras la luna refleja
₆en los ríos los árboles que verdean,
₇las fieras serpientes escuchan
₈las alegres tonadas del instrumento.

Este octastiquio lo escribió el pintor en una plaquita dorada como “explicación” de la pintura, pues, de acuerdo con Arsène Alexandre, que narra una visita hecha al artista en *Comœdia* el 19 de marzo de 1910, Rousseau declaró que los cuadros necesitan explicación: *Les gens ne comprennent pas toujours ce qu'ils voient... c'est toujours mieux avec quelques vers* (ver Vallier, 1970, p. 10). En el *Catalogue de la 26ème Exposition de la Société des Artistes Indépendants* (París, 1910, p. 294), la referencia a “4468 Le Rêve” de Henri Rousseau va acompañada de los mismos versos, aunque con graves errores y deformaciones, como *Yadurgha* por *Yadwigha*, de suerte que la versión dada por Apollinaire sigue pareciendo la más digna de confianza.

Los cuatro renglones pares, “masculinos”, del poema aca-

ban en la misma vocal nasal, en tanto que las cuatro líneas impares, "femeninas", terminan en sílaba cerrada, con una variedad corta o larga de /ε/ como núcleo. Entre las rimas aproximadas que muestran estas dos series de versos, las que ligan los dos pareados internos (líneas 3-4 con las 5-6) y, a su vez, las rimas de los dos pareados externos (1-2 con 7-8), exhiben una similitud suplementaria entre las palabras rimadas en comparación con las rimas dentro de los cuartetos: en los pareados externos, la completa identidad de las vocales silábicas es reforzada por una consonante prevocálica de apoyo (₁RÊve — _{OREILLE}; ₂douceMENT — ₈instrUMENT), y en los pareados internos una identidad vocálica análoga es secundada por la consonante posvocálica de las rimas femeninas (₃MUSETTE — ₅reflÈTE) o por la marcada igualdad gramatical de las palabras que comparten la rima masculina (₄pensant — ₆verdoyants, las dos únicas formas participiales del poema).

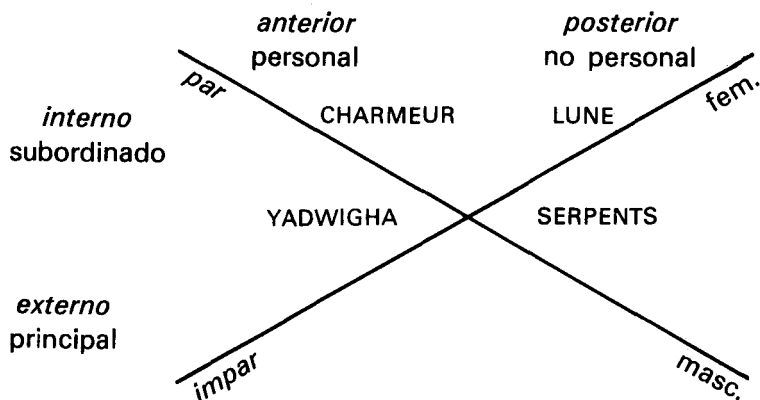
Tal como lo subrayan las rimas, el octastiquio presenta una nítida división en pareados externos (I, IV) e internos (II, III). Cada una de estas dos parejas de pareados contiene nombres en número igual, seis, con la misma bifurcación en cuatro masculinos y dos femeninos. El verso inicial, así como el final, de cada una de estas dos parejas de pareados contiene dos nombres, uno femenino y otro masculino, en la línea inicial (₁Yadwigha, rêve; ₃sons, musette), dos masculinos en la final (₈airs, instrument; ₆fleuves, arbres). La simetría global ofrecida por los nombres de los pareados externos e internos no encuentra apoyo en la distribución entre pareados nones y pares, o anteriores y posteriores, pero ambos pareados internos comprenden el mismo número de nombres, tres, en simetría especular (II: ₃sons, musette, ₄charmeur; III: ₅June, ₆fleuves, arbres) y, en consecuencia, la relación entre los nombres de los pareados pares e impares —siete a cinco— es precisamente la misma que la existente entre nombres de los pareados posteriores y anteriores.

Cada uno de los cuartetos comprende una oración con dos sujetos y dos predicados finitos. Cada pareado del octastiquio contiene un sujeto, mientras que en la distribución de las for-

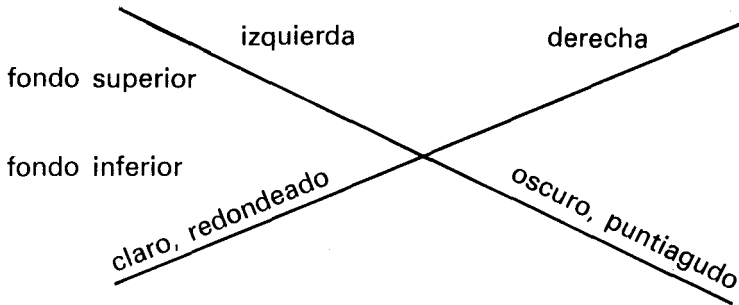
mas finitas —tres a una— los pareados pares guardan igual relación con los nones que los internos con los externos.

Los sujetos de los pareados externos pertenecen a las dos cláusulas principales del poema; en cambio, los dos sujetos de los pareados internos forman parte de cláusulas subordinadas. Los sujetos principales abren las líneas (₁*Yadwigha* dans un beau rêve; ₇*Les fauves serpents*), contrastando con la posición no inicial de los sujetos subordinados (₄*Dont jouait un charmeur*; ₆*Pendant que la lune*). Los sujetos femeninos emergen en los pareados nones del octastiquio, y los masculinos en los pareados pares. Así, en cada cuarteto el primer sujeto es femenino y el segundo masculino: ₁*Yadwigha* — ₄*charmeur*; ₆*lune* — ₇*serpents*. Por consiguiente, ambos pareados anteriores (el primer cuarteto del poema), con el género femenino de su sujeto principal *Yadwigha* y el masculino de su sujeto subordinado *charmeur*, están diametralmente opuestos en los pareados posteriores (segundo cuarteto), donde el sujeto principal *serpents* es masculino y el sujeto subordinado *lune* es femenino. El género personal (humano) distingue los sujetos gramaticales de los pareados anteriores (₁*Yadwigha*, ₄*charmeur*) de los sujetos no personales de los pareados posteriores (₆*lune*, ₇*serpents*).

Es posible compendiar estos datos en un cuadro donde consta en *cursivas* la colocación de los cuatro sujetos en el octastiquio, y en redondas sus propiedades gramaticales:



Esta distribución de los cuatro sujetos gramaticales resulta corresponder a la disposición *relativa* de sus correlatos pictóricos en el lienzo de Rousseau (ver ilustración):²



Las figuras pictóricas de las áreas de primer plano figuran en el poema como sujetos principales dispuestos en los pareados externos, divergentes, mientras que las figuras del fondo, desplazadas hacia arriba y reducidas en la pintura, se convierten en sujetos subordinados atribuidos a los pareados internos, convergentes, del octastiquio. El sugestivo ensayo de Tristan Tzara, publicado como prefacio a la exhibición de pinturas de Henri Rousseau en la Sidney Janis Gallery de Nueva York, en 1951, discute "el papel del tiempo y el espacio en su obra" y señala la pertinencia y peculiaridad de "la perspectiva tal como Rousseau la concebía" y, en particular, un rasgo significativo de sus grandes composiciones: una serie de movimientos resueltos "en elementos individuales, verdaderas rebanadas de tiempo vinculadas por una especie de operación aritmética".

Así como el encantador y la luna llena miran de frente al espectador, las figuras de perfil de Yadwigha y la serpiente están vueltas una hacia la otra; los anillos de la serpiente son paralelos a la curva de la cadera y pierna de la mujer, y los helechos verdes, verticales, que están precisamente debajo de dichas curvas, señalan la cadera de Yadwigha y la curva de

² Agradezco al Museum of Modern Art de Nueva York sus facilidades, y a Betsy Jones, encargada adjunta, su inapreciable información.

arriba del reptil. En verdad, esta serpiente luciente y delgada emerge ante el fondo de otra serpiente, más gruesa, negra y apenas discernible; esta última refleja la piel del encantador, mientras que la primera corresponde al color de una franja de su cinturón multicolor. Flores azules y moradas se alzan sobre Yadwigha y las dos serpientes. En el poema, dos construcciones paralelas conectan la heroína y los reptiles: *Entendait les sons d'une musette* y *prêtent l'oreille* *Aux airs gais de l'instrument*.

A este respecto se plantean algunos problemas serios sobre el género gramatical. A los dos sujetos femeninos del poema responde la pintura con dos detalles sobresalientes de Yadwigha y la luna: su distinta palidez en comparación con los colores más profundos de los alrededores —y especialmente del encantador de reptiles—, y la análoga redondez de la luna llena y del seno femenino, en comparación con el cuerpo puntiagudo de la serpiente clara y de la chirimía del encantador. La *sexuïsemblance* de los géneros femenino y masculino, experimentada por todo miembro de la comunidad franco-parlante, ha sido escrutada lúcida y exhaustivamente por J. Damourette y E. Pichon en el primer volumen de esa obra histórica que es *Des mots à la pensée — Essai de grammaire de la langue française* (París, 1911-1927), capítulo IV:

Tous les substantifs nominaux français sont masculins ou féminins: c'est là un fait incontestable et incontesté. L'imagination nationale a été jusqu'à ne plus concevoir de substances nominales que contenant en elles-mêmes une analogie avec l'un des deux sexes; de sorte que la sexuïsemblance arrive à être un mode de classification générale de ces substances (§ 302)... Elle a dans le parler, donc dans la pensée, de chaque Français un rôle de tout instant (§ 306)... Cette répartition n'a évidemment pas un caractère purement intellectuel. Elle a quelque chose d'affectif... La sexuïsemblance est tellement nettement una comparaison avec le sexe que les vocables français féminins en arrivent à ne pouvoir au figuré être comparés qu'à des femmes

(§ 307)... *Le répartitoire de sexuisemblance est le mode d'expression de la personnification des choses* (§ 309).³

Es notable que los cuatro femeninos del poema de Rousseau estén puestos en sus cuatro líneas nones. Inauguran el verso cuando sirven de sujetos gramaticales en los pareados impares, y concluyen el verso cuando sirven de modificadores en los pareados pares.

La forzosa asociación del género femenino y las líneas impares, "femeninas", requiere interpretación. La tendencia a diferenciar formas masculinas y femeninas merced al final abierto o cerrado de la palabra (cf. Damourette y Pichon, § 272) crea una asociación entre la sílaba final de la línea, cerrada o abierta, y el género, femenino o masculino. También el nombre de "rimas femeninas", corriente hasta en los textos elementales franceses, puede haber favorecido la distribución de los nombres femeninos en estas líneas.

En los versos de Rousseau, la distribución de los géneros está sometida a un principio disimilador. El objeto más próximo del verbo pertenece al género opuesto al del sujeto de la cláusula dada, y si hay otro modificador gobernado, sea adverbial o adnominal, preserva el género del sujeto; de esta manera queda particularmente realzado el papel de los géneros en el poema: ₁*Yadwigha* (f.)... ₃*entendait les sons* (m.) *d'une musette* (f.); ₄*Dont* | refiriéndose a *musette* (f.) | *jouait un charmeur* (m.); ₅*la lune* (f.) *reflète* ₆...*les arbres* (m.); ₇*Les fauves serpents* (m.) *pretent l'oreille* (f.) ₈*Aux airs gais* (m.).

³ "Todos los sustantivos nominales franceses son masculinos o femeninos: es un hecho indiscutible e indiscutido. La imaginación nacional ha llegado al grado de no concebir sustancias nominales si no contienen en sí mismas una analogía con uno u otro de los sexos; así, esta 'sexuisemejanza' llega a ser un modo de clasificación general de tales sustancias... Tiene un papel perpetuo en el habla, y, por tanto, en el pensamiento, de cada francés... Es evidente que esta distribución no tiene carácter puramente intelectual. Tiene algo de afectivo... La 'sexuisemejanza' es tan netamente una comparación con el sexo, que los vocablos franceses femeninos llegan a no poder ser comparados, figurativamente, más que con mujeres... La distribución por 'sexuisemejanza' es el modo de expresión de la personificación de las cosas."

El primer plano del cuadro de Rousseau y de su poema pertenece a Yadwigha y a las serpientes; piensa uno en *Eve*, pintura algo anterior, con su espléndido dueto de perfiles, la mujer desnuda y la serpiente (ver Vallier, 1962, ilustración 132). Esta jerarquía de las *dramatis personae*, con todo, no ha sido tenida en cuenta por los críticos. Así, Apollinaire en su elogio del 18 de marzo de 1910 (1960, p. 76) —*de ce tableau se dégage de la beauté*— veía a la mujer desnuda en un diván, vegetación tropical alrededor, con monos y aves del paraíso, un león, una leona y un negro flautista —*personnage de mystère*. Pero las serpientes y la luna se quedan sin mencionar. Jean Bouret (1961, p. 50) también limita su discusión del orden de la composición del “Sueño” al flautista, el tigre (?), el pájaro y la mujer reclinada. Estos observadores se quedan en la sección mayor, izquierda, de la pintura, sin trasladarse a la parte derecha, secundaria, tema del segundo cuarteto. Por supuesto, la etapa inicial del examen del cuadro es el lado izquierdo, *cette femme endormie sur ce canapé*, soñando que ha sido transportada *dans cette forêt, entendant les sons de l'instrument du charmeur*, de acuerdo con la explicación del propio pintor (Apollinaire, 1913, p. 57). De Yadwigha y el misterioso encantador, el foco se corre a la segunda porción del díptico, separada de la primera apenas por una flor azul sobre un largo tallo, paralela a una planta análoga que está al lado izquierdo de la heroína. El orden narrativo y la cognición y síntesis sucesivas de este lienzo (cf. A. Luria, *Funciones corticales superiores en el hombre y sus trastornos en caso de lesiones cerebrales locales*, Moscú, 1962) hallan limpia correspondencia en la transición del primer cuarteto, con sus dos imperfectos —o pretéritos presentes, en la terminología de L. Tesnière— paralelos (₃*entendait* — ₄*jouait*), a los dos presentes rimados del segundo cuarteto (₅*reflète* — ₇*prêtent*), y en la colocación de simples artículos definidos (₅*la lune*, ₆*les fleuves*, *les arbres*, ₇*les serpents*, *l'oreille*, ₈*aux airs*, *l'instrument*) en lugar de los artículos indefinidos que, con la sola excepción de ₃*les sons*, dominan el cuarteto precedente (₁*un rêve*, ₃*une musette*, ₄*un charmeur*).

En la composición poética de Rousseau, así como en la pictórica, la acción dramática es llevada adelante por los cuatro sujetos del poema y sus correlatos visuales en la tela. Según se esbozó antes, todos están interconectados por tres contrastes binarios, luminosamente expresados por el poeta pintor y que resuelven este cuarteto desacostumbrado en seis pares opuestos que determinan y diversifican la trama verbal y gráfica. En la "Inscripción", cada uno de los cuatro sujetos está provisto de otro rasgo distintivo que lo contrasta con los demás tres: *Yadwigha* es el único nombre propio del poema; *un charmeur* es el único apelativo personal; *les serpents* es el único plural animado, y *la lune* es el único inanimado entre los cuatro sujetos. Esta diversidad va acompañada de una diferencia de artículos —el artículo cero, que señala el nombre propio; el indefinido *un*, seguido del plural *les*, y el femenino *la*, del artículo definido.

Un juego múltiple de similitudes y divergencias concurrentes subraya y vivifica este "Sueño", escrito y pintado, en todas sus facetas: el silencio de la noche de luna interrumpido por las tonadas de un encantador oscuro; la magia de la luz lunar y los encantos musicales; el sueño lunar de la mujer; los dos oyentes de las mágicas melodías, la mujer y la serpiente, ajenas y fascinándose; la serpiente, como tentadora legendaria de la mujer y blanco inveterado del encantador de serpientes y, por otro lado, el máximo contraste y la misteriosa afinidad entre la pálida *Yadwigha* en su diván anticuado y el bienintencionado flautista tropical entre su selva virgen —y, después de todo esto, a los ojos del habitante de 2 bis, rue Perrel, el matiz igualmente exótico y atractivo del mago africano y de la polaca fascinadora, con su nombre enrevesado.

En cuanto al león escoltado de una leona y omitido del poema, pertenece en el cuadro al triángulo del encantador y, según ha observado Bouret (*loc. cit*), constituye su "ápice" que apunta hacia abajo. Esta faz de frente parece un doble superpuesto del encantador, e igualmente el ave, con su media faz sobre *Yadwigha*, se diría su doble. No obstante, en la comparación iconográfica entre el lienzo de Rousseau y su

poema hemos concentrado nuestra atención en su común denominador, fácil de sacar a la luz pese a sus distintos rasgos, como los ríos que reflejan los árboles en los versos o la profusión zoológica del cuadro.

Al igual que "Infant Sorrow" de Blake, el octastiquio de Rousseau, a fin de garantizar la cohesión de sus pareados expresamente diferenciados, los liga merced a recios lazos fonológicos entre los versos pares y los sucesivos nones: $\frac{1}{2}$ *se-tā tāđormi dsmāt 3ātāde/*; $\frac{4}{4}$ *pāsā pādā/*. Más aún, los dos últimos pareados están vinculados por una textura sonora palpable: $\frac{6}{6}$ *les Fleuves* — $\frac{7}{7}$ *Les Fauves* (con dos vocales redondeadas correspondientes), $\frac{6}{6}$ *SUR... les arbres* — $\frac{7}{7}$ *Serpents PR e- tent* (donde el fonema /R/ alterna con continuantes sibilantes y oclusivas labiales).

En mi conclusión natural sigo a Vratislav Effenberger (1963), cuando este checo experto en la obra de Henri Rousseau la define como "un signo de simbiosis creciente entre pintura y poesía". En vista de que Paul Klee ha merecido a Carola Giedion-Welcker (1946) una apreciación análoga —en este artista *ist der Dichter mit dem Maler eng verknüpft*—, pasaremos a lo que dejó Klee de poesía.

III. EL OCTASTIQUIO DE PAUL KLEE

Lenguaje sin razón... ¿Tiene ojos la inspiración o va sonámbula?

La obra de arte como acto. Una división de los dedos de los pies en tres partes: 1 + 3 + 1.

De los diarios de Klee en 1901 (núms. 183, 310).

El poema del pintor acerca de animales, dioses y hombres, escrito, según la costumbre del autor, sin ninguna disposición vertical de los versos, presenta a pesar de todo una división rítmica definida en ocho líneas de dos hemistiquios; el segundo hemistiquio de las líneas primera y tercera lleva tres acentos léxicos fuertes, y dos cada uno de los otros hemistiquios. En verdad, el autor separa los versos de este poema con espacios entre ellos, sobre todo cuando dichos versos no están divididos por signos de puntuación (véase el manuscrito autó-

grafo reproducido por el hijo del pintor, Felix Klee, 1960, p. 56):

*1Zwei Béрге gibt es / auf dénen es héll ist und klár,
 2den Bérg der Tiere / und den Bérg der Götter.
 3Dazwischen aber liegt / das dämmerige Tál der Ménschen.
 4Wenn einer éinmal / nach óben sieht,
 5erfásst ihn áhnend / eine únstillbare Séhnsucht,
 6ihn, der wéiss, / dass ér nicht wéiss
 7nach ihnen die nicht wissen, / dass sie nicht wissen
 8únd nach ihnen, / die wissen dass sie wissen.*

Traduzcamos literalmente:

*1Dos montañas hay donde hace luminoso y claro,
 2la montaña de los animales y la montaña de los dioses.
 3Pero en medio está el sombrío valle de los hombres.
 4Cuando uno mira hacia arriba,
 5lo sobrecoge, presintiendo una inextinguible nostalgia
 6a él, que sabe que no sabe,
 7de aquellos que no saben que no saben
 8y de aquellos que saben que saben.*

La puntuación de Klee en su autógrafo de este poema revela una diferencia significativa entre el fraseo rítmico de las construcciones sintácticas de las dos líneas finales: *7nach ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen* y, por otro lado, *8und nach ihnen, die wissen dass sie wissen*. La coma indica la diferente posición de la frontera entre los hemistiquios en estas dos líneas. De suerte que la lectura *únd nach ihnen, / die wissen dass sie wissen*, con acento enfático en la conjunción antitética, parece ser la única correcta.

La transcripción de este poema en la edición de F. Klee (1957, núm 539, y 1960, núm. 56) modifica desgraciadamente la puntuación del artista de acuerdo con las normas ortográficas. De estas dos publicaciones, la primera trae el octastiquio como prosa y la otra lo parte artificialmente en

doce líneas, con lo cual algunos hemistiquios son tratados como líneas separadas y, por añadidura, la proclítica inaugural del segundo hemistiquio es asignada al final del primero, es decir:

*Dazwischen aber liegt das
dämmerige Tal der Menschen.*

Con excepción del solemne segundo hemistiquio anfibráquico de la primera línea —*auf dénen es héll ist und klár*—, los versos del poema presentan un ritmo bisflabo predominantemente yámbico. El primer hemistiquio, dipódico en seis líneas y tripódico en dos, pierde el tiempo inicial en dos casos: $\textcircled{6}$ *ihn, der wéiss*; $\textcircled{8}$ *ünd nach ihnen*. El segundo hemistiquio de dos, tres o cuatro pies dobles, empieza con un tiempo débil después de una cesura masculina (líneas 3 y 6) o, después de una femenina, ya con un tiempo fuerte —preservando con ello la uniformidad métrica de la línea entera ($\textcircled{2}$ *den Bérg der Tiere / und der Bérg der Götter*; $\textcircled{5}$ *erfasst ihn áhnend / eine únstillbare Séhnsucht*)—, ya con un tiempo débil, logrando así su pauta yámbica autónoma ($\textcircled{4}$ *Wenn éiner éinmal / nach óben sieht*; cf. líneas 7 y 8).

Tres genitivos plurales, únicos nombres animados del poema — $\textcircled{2}$ *der Tiere, der Götter, \textcircled{3}der Menschen*— apuntan a sus héroes triádicos. El principio ternario, en parte conectado a esta tricotomía temática y en parte autónomo, recorre el octastiquio entero. El poema abarca tres oraciones (1-2; 3; 4-8) que, a su vez, comprenden tres cláusulas independientes con tres formas finitas: $\textcircled{1}$ *gibt, \textcircled{3}liegt, \textcircled{5}erfasst*, y las tres van por delante del sujeto, en contraposición con los predicados de las cláusulas dependientes. El acusativo plural $\textcircled{1}$ *Berge* va seguido de la doble aposición $\textcircled{2}$ *Berg... Berg*, y el pronombre relativo $\textcircled{1}$ *denen*, de los artículos afines $\textcircled{2}$ *den... den*. Tres neutros con tres predicados finitos — $\textcircled{1}$ *gibt es, es héll ist, \textcircled{3}liegt das*— inician el poema. Los domicilios de los tres héroes — $\textcircled{2}$ *Berg der Tiere, Berg der Götter* y $\textcircled{3}$ *Tal der Menschen*— están asociados a tres adjetivos $\textcircled{1}$ *hell, klar, \textcircled{3}dämmerige*, y las imágenes contrastadas que cierran las dos primeras oracio-

nes están subrayadas por recursos paronomásticos: ²*Berg der Götter* (erg-erg); ³*dämmerige... der Menschen* (dem.r - derm). También la tercera oración está impregnada de repeticiones ternarias: ⁴*einer, einmal, ⁵eine*; ⁴*nach, ⁷nach, ⁸nach*; ⁶*ihn, der weiss, dass er nicht weiss* — ⁷*ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen* — ⁸*ihnen, die wissen dass sie wissen*, con la triple negación nicht hábilmente distribuida en las líneas sexta y séptima. La conjunción triplicada ¹, ², ⁸*und* está conectada con una correspondencia entre la primera y la última oraciones: el acusativo ¹*Berge*, seguido de una aposición de los dos acusativos pleonásticos empalmados por *und*, tiene por paralelo el acusativo ⁵*ihn* y su aposición pleonástica ⁶*ihn* con dos dativos subsiguientes, ⁷*nach ihnen... ⁸und nach ihnen*.

Subyacente al poema entero hay un plan espacial puramente metafórico, de cuño bíblico (ver figura). El valle es la única residencia de la antinomia insoluble entre los dos contrarios, la consciencia de la propia inconsciencia, que quizás aluda a su inversión igualmente antinómica, la trágica inconsciencia de la propia consciencia.

montaña luminosa

montaña clara

negación
de negación

valle sombrío

afirmación
de afirmación

afirmación
de negación

La tripartición temática del octastiquio superpone una pauta simétrica a su división sintáctica en tres oraciones desiguales de dos, una y cinco líneas. Las primeras tres líneas del poema pintan el estado permanente, cuasimaterial, de sus héroes; el dístico externo, inicial (líneas 1 y 2), se dedica a los animales y los dioses, en tanto que la tercera línea trata de hombres. De modo correspondiente, las tres últimas líneas del poema caracterizan el estado mental permanente de sus héroes, y el dístico final, externo (líneas 7-8), contempla los

animales y los dioses, mientras que la antepenúltima línea (6) está consagrada a los hombres. La sección central (líneas 4-5) de las tres puede ser definida como dinámica, y se ocupa de procesos activos que se dan —una vez más con permanencia— en el “sombrio valle de los hombres”. Cada una de estas tres secciones está señalada por un monosílabo acentuado al final de su línea inicial (₁*klar*, ₄*sieht* y ₆*weiss*); las otras cinco líneas del poema concluyen en paroxítonas.

Como la sección central de dos líneas (4, 5), junto con las dos adyacentes (3 y 6) se concentra en los hombres, las cuatro líneas internas pueden ser tratadas en cierto modo como un todo opuesto al tema culminante de los dos dísticos externos. Las lindes (3 y 6) se señalan merced a un monosílabo al final de su primer hemistiquio (dos formas verbales paralelas ₃*liegt*, ₆*weiss*), y, en cambio, los dos pares de líneas que rodean cada linde de éstas presentan una cesura femenina.

Por su forma gramatical, 3 y 6 ocupan una posición evidentemente transicional; cada una es en el fondo afín a su dístico externo contiguo, pero al mismo tiempo comparten ciertos rasgos formales con las dos líneas centrales.

Este dístico central, la parte más dramática del poema, posee verbos de proceso (₄*nach oben sieht*, ₅*erfasst*), en contraposición con los verbos de estado de 1-3 y los *verba sciendi* de 6-8. El nombre abstracto ₅*Sehnsucht* difiere de los seis sustantivos concretos de las tres líneas precedentes y de la total ausencia de nombres en las siguientes tres. Los componentes de *Sehnsucht* se relacionan, el uno, con el verbo *sehen*, el otro, por etimología popular, con el verbo *suchen*. La línea entera ostenta una propensión verbal visible, y a más del verbo transitivo *erfasst*, con el objeto directo *ihn*, contiene un gerundio *ahnend* y un adjetivo deverbativo *unstillbare*. La cláusula adverbial temporal (₄*Wenn...*), contrastada con las cláusulas relativas de las otras dos secciones, subraya la primacía del verbo en las líneas centrales. La línea hexapódica orientada al verbo que concluye el dístico central —₅*erfasst ihn áhnend / eine unstillbare Séhnsucht*— contrasta en particular con la pentapodia terminal, puramente nominal, del dís-

tico inicial —₂*den Bérg der Tiere / und den Bérg der Götter*—, únicas líneas íntegramente yámbicas con terminaciones femeninas de ambos hemistiquios. El triplete indefinido ₄*einer* — *einmal* — ₅*eine* contrasta con dos cadenas de “determinados”: ₁*denen* — ₂*den* — *der* — *den* — *der* — ₃*dazwischen* — *das* — *der* (incluyendo el aliterante *dämmerige*) en la primera sección y ₆*der* — *dass* — ₇*die* — *dass* — ₈*die* — *dass* en el terceto final. La entrada vocálica del *ein*-, tres veces repetido, es reforzada por las iniciales similares de las palabras circundantes —₄*einer einmal... oben... 5erfasst ihn ahnend eine unstillbare...—*, mientras que las palabras finales de este dístico producen una triple aliteración de continuantes silbantes: ₄*sieht* — *Sehnsucht*.

El dístico central comparte con la línea de transición antecedente los únicos sujetos nominales y los únicos epítetos del octastiquio; dicho sea de paso, estos dos atributos cuadrifilabos en los únicos hemistiquios tetrapódicos —₃*dämmerige* y ₅*unstillbare*— son los vocablos más largos del texto entero. Estos nombres en caso nominativo, junto con sus modificadores adjetivos, se refieren indirectamente a los hombres, y se contraponen a los tres acusativos nominales del dístico inicial, que se ocupa de animales y dioses. Por añadidura, el género opone el oscuro ₃*Tal*, único nombre neutro del poema, y el único femenino, el afectivo ₅*Sehnsucht*, a los cinco nombres masculinos del dístico inicial, como si esta diferencia fuera a confirmar la especificidad de la posición y las cuitas del hombre. Por lo general, las oposiciones de contrarios y contradictorios son mucho más típicas de la textura gramatical de Klee que las correspondencias numéricas entre las diferentes secciones.

Con la línea de transición que le sigue, el dístico central comparte las únicas formas singulares de pronombres masculinos (₄*einer*; ₅*ihn*; ₆*ihn, der, er*) y la ausencia de plurales, en comparación con los numerosos plurales nominales, pronominales y verbales de las demás líneas.

Esta singular soledad, gráficamente perfilada en el acmé del poema de Klee, halla un preámbulo afín en las líneas

inmediatamente precedentes de su diario (núm. 538):
 "... ganz auf sich selber abstellen, sich auf grösste Einsamkeit vorbereiten. Abneigung gegen die Fortpflanzung (ethische Überempfindlichkeit)."

Las tres líneas finales, estrictamente relacionales y cognitivas, que manifiestan tres variedades de una hipotaxis doble, y consistentes en nueve pronombres, seis formas del verbo "saber", tres veces con y tres veces sin la negación *nicht*, y en seis conjunciones y preposiciones, concluyen la red metafórica de las dos secciones previas, con sus inanimados y verbos convencionalmente figurativos. Se hace al lector pasar de visiones espaciales a abstracciones espirituales exigentes.

De acuerdo con el anhelo del dístico terminal hacia los moradores de las montañas, *auf denen es hell ist und klar*, o acaso más bien, de acuerdo con el afán terminal de alcanzar las cumbres de la meditación abstracta, siete acentos cabales de las dos líneas finales caen en la vocal /i/, aguda y difusa —*nach ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen* „*und nach ihnen, die wissen dass sie wissen*. También en las tres líneas de la sección inicial es /i/ la que carga con el último acento del primer hemistiquio. Entre los treinta y cuatro acentos fuertes del octastiquio, veintitrés caen en vocales delanteras (o sea agudas) y, en particular, trece en /i/. Los cuatro dip-tongos /ai/, con su terminación aguda, refuerzan a su vez el tinte "claro" del poema de Klee, que manifiestamente evita las vocales redondeadas posteriores acentuadas y no pasa de tolerar dos /u/ y una /o/.

Una pasmosa conjunción de transparencia radiante y magistral sencillez permite a Klee, el pintor y poeta, desplegar una armoniosa disposición de recursos singularmente variados, ya en un pedazo de lienzo, ya en unos cuantos renglones de un libro de notas. El esquema anexo aspira a compendiar estas disposiciones concurrentes, binarias y ternarias, de materia y expedientes gramaticales que dan hondura y monumentalidad a la miniatura verbal del artista, y que se diría que ejemplifican en Klee la dialéctica de la determinación artística con su agudo sentido de las correlaciones entre lo estático y

Primera oración	Animales y dioses		1. Dístico 2. inicial	I Estado externalizado	Imágenes
Segunda oración	Hombres	Encierro Condensación	3.		
Tercera oración			4. Dístico 5. central	II Movimiento	
Hombres en relación con animales y dioses			6.	III Estado interno	Abstracción
	Animales y dioses		7. Dístico 8. final		

lo dinámico, lo brillante y lo profundo, lo intensivo y lo extensivo, los conceptos gramaticales y geométricos y, por último, la regla y su trascendencia, todo lo cual está insinuado en su diario de 1908 (núm. 832):

*Handlung sei ausserordentlich und nicht Regel. Handlung ist aoristisch, muss sich abheben von Zuständlichem. Will ich hell handeln, so muss der Zustand dunkel zu Grund liegen. Will ich tief handeln, setzt das helle Zustände voraus. Die Wirkung der Handlung erhöht sich bei starker Intensität und kleiner Ausdehnung, aber auf geringer zuständlicher Intensität und grosser zuständlicher Ausdehnung... Auf mitteltoniger Zuständlichkeit aber ist doppelte Handlung möglich, nach hell und nach tief hin gerichtet.*⁴

⁴ "Sea la acción extraordinaria y no regla. La acción es aorística, debe realizarse sobre lo permanente. Quiero actuar en claro, estará la base de oscuro. Quiero actuar en oscuro, esto presupone lo claro. La eficacia de la acción aumenta con intensidad grande y reducida extensión, pero con exigua intensidad y gran extensión de base... En condiciones de tonos medios, sin embargo, es posible la acción doble, orientada a lo claro y a lo oscuro."

BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire, Guillaume (1913), redactor de *Les Soirées de Paris*, III, núm. 20, 15 de enero de 1913 (en realidad, 1914), París.
- Apollinaire, Guillaume (1960). *Chroniques d'art*, París.
- Bouret, Jean (1961), *Henri Rousseau*, Neuchâtel.
- Bronowski, J. (1965), *William Blake and the Age of Revolution*, Nueva York.
- Effenberger, Vratislav (1963), *Henri Rousseau*, Praga.
- Erdman, D. V. (1965), red., *The Poetry and Prose of William Blake*, Nueva York.
- Fyre, Northrop (1965²), *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Boston.
- Giedion-Welcker, Carola (1946), *Anthologie der Abseitigen*, Berna.
- Jakobson, Roman (1968), "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry", *Lingua*, 21.
- Klee, Felix (1957), red., *Tagebücher von Paul Klee, 1898-1918*, Colonia.
- Klee, Felix (1960), red., *Gedichte von Paul Klee*, Zurich.
- Tzara, T. (1962), "Le Rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre du Douanier Rousseau", *Art de France*, II.
- Uhde, W. (1911), *Henri Rousseau*, París.
- Vallier, Dora (1962), *Henri Rousseau*, Nueva York.
- Vallier, Dora (1970), *Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau*, París.



“Les chats” de Charles Baudelaire¹

*¹Les amoureux fervents et les savants austères
²Aiment également, dans leur mûre saison,
³Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
⁴Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.*

*⁵Amis de la science et de la volupté,
⁶Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
⁷L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
⁸S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.*

*⁹Ils prennent en songeant les nobles attitudes
¹⁰Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
¹¹Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;*

*¹²Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
¹³Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
¹⁴Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.²*

Traducción literal:

*¹Los enamorados fervientes y los sabios austeros
²aman por igual, en su madura estación,
³a los gatos fuertes y suaves, orgullo de la casa,
⁴que como ellos son friolentos y como ellos sedentarios.*

¹ *L'Homme*, II (1962), pp. 5-21. Escrito en colaboración con Claude Lévi-Strauss. Ya existe una versión española de este ensayo: *Los gatos de Baudelaire*, Buenos Aires, 1970.

² Baudelaire, *Oeuvres complètes*, texto establecido y anotado por Y.-G. Le Dantec, edición revisada, completada y presentada por Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade (París, 1961), pp. 63ss.

₅Amigos de la ciencia y de la voluptuosidad,
₆buscan el silencio y el horror de las tinieblas;
₇el Erebo los hubiera aceptado como fúnebre tiro
₈si pudieran a la servidumbre someter su orgullo.

₉Adoptan reflexivos las nobles actitudes
₁₀de las grandes esfinges tendidas en lo hondo de las soledades,
₁₁que parecen dormirse en un soñar sin fin; [des,

₁₂sus lomos fecundos están llenos de chispas mágicas
₁₃y partículas de oro, como una arena fina,
₁₄tachonan vagamente sus pupilas místicas.

DE CREER al folletín *Le Chat Trott* de Champfleury, donde fue publicado por primera vez este soneto de Baudelaire (*Le Corsaire*, número del 14 de noviembre de 1847), ya habría estado escrito en el mes de marzo de 1840 y —en contra de lo que afirman ciertos exegetas— el texto del *Corsaire* y el de las *Fleurs du Mal* coinciden palabra por palabra.

En la distribución de las rimas, el poeta sigue el esquema *aBBa CddC eeFgFg* (los versos con rimas masculinas son simbolizados por mayúsculas y los versos con rimas femeninas por minúsculas). Esta cadena de rimas se divide en tres grupos de versos, a saber, dos cuartetos y un sexteto compuesto por dos tercetos, que ofrecen, sin embargo, una cierta unidad, ya que la disposición de las rimas está regida en los sonetos, según hizo ver Grammont, “por las mismas reglas que en toda estrofa de seis versos”.³

El agrupamiento de las rimas, como en el soneto citado, es el corolario de tres leyes disimiladoras: 1) no pueden seguirse dos rimas planas; 2) si dos versos contiguos pertenecen a dos rimas diferentes, una de ellas debe ser femenina y la otra masculina; 3) al final de estrofas contiguas los versos femeninos y masculinos alternan: ₄*sédentaires* - ₈*fierté* - ₁₄*mystiques*. Según el canon clásico, las rimas llamadas femeninas

³ M. Grammont, *Petit traité de versification française* (París, 1908), p. 86.

terminan siempre en una sílaba muda y las rimas masculinas en una sílaba plena, pero la diferencia entre las dos clases de rimas persiste igualmente en la pronunciación corriente, que suprime la *e* caduca de la sílaba final, pues la última vocal plena va seguida de consonantes en todas las rimas femeninas del soneto (*austères - sédentaires, ténèbres - funèbres, attitudes - solitudes, magiques - mystiques*), en tanto que todas sus rimas masculinas terminan en consonante (*saison - maison, volupté - fierté, fin - fin*).

El estrecho vínculo existente entre la clasificación de las rimas y la elección de las categorías gramaticales pone de relieve el importante papel que desempeñan, tanto la gramática como la rima, en la estructura de este soneto.

Todos los versos terminan en nombres, sea sustantivos (8), sea adjetivos (6). Todos estos sustantivos están en femenino. El nombre final está en plural en los ocho versos de rima femenina, que son todos más largos, bien sea por una sílaba en la norma tradicional, bien por una consonante posvocálica en la pronunciación de hoy, en tanto que los versos más breves, los de rima masculina, concluyen en los seis casos con un nombre en singular.

En los dos cuartetos, las rimas masculinas están formadas por sustantivos y las rimas femeninas por adjetivos, con excepción de la palabra clave ₆*ténèbres*, que rima con ₇*funèbres*. Volveremos más adelante al problema general de la relación entre los dos versos en cuestión. En cuanto a los tercetos, los tres versos del primero acaban todos en sustantivo y los del segundo en adjetivo. Así, la rima que liga los dos tercetos, la única rima homónima (₁₁*sans fin* - ₁₃*sable fin*), opone al sustantivo de género femenino un adjetivo de género masculino —y, entre las rimas masculinas del soneto, es el solo adjetivo y el único ejemplo de género masculino.

El soneto comprende tres frases complejas delimitadas por puntos, a saber, cada uno de los dos cuartetos y el conjunto de los dos tercetos. Según el número de proposiciones independientes y de formas verbales personales, las tres frases presentan una progresión aritmética: 1) un solo verbo conju-

gado (*aiment*); 2) dos (*cherchent, eût pris*); 3) tres (*prennent, sont, étoilent*). Por otra parte, en sus proposiciones subordinadas las tres frases no tienen más que un solo verbo conjugado cada una: 1) *qui... sont*; 2) *s'ils pouvaient*; 3) *qui semblent*.

La división ternaria del soneto implica una antinomia entre las unidades estróficas de dos rimas y de tres rimas. Está compensada por una dicotomía que parte el poema en dos parejas de estrofas, es decir, en dos pares de cuartetos y dos pares de tercetos. Este principio binario, sostenido a su vez por la organización gramatical del texto, implica también una antinomia, esta vez entre la primera sección de cuatro rimas y la segunda de tres, y entre las dos primeras subdivisiones o estrofas de cuatro versos y las dos últimas estrofas de tres versos. Es en la tensión entre estos dos modos de disposición, y entre sus elementos simétricos y disimétricos, en lo que se basa la composición de todo el poema.

Se observa un rotundo paralelismo sintáctico entre la pareja de cuartetos, por una parte, y la de tercetos por otra. El primer cuarteto, así como el primer terceto, comprenden dos proposiciones, la segunda de las cuales —relativa, e introducida en ambos casos por el mismo pronombre *qui*— abarca el último verso de la estrofa y se refiere a un sustantivo masculino plural, que sirve de complemento en la proposición principal (₃*Les chats*, ₁₀*Des... sphinx*). El segundo cuarteto, e igualmente el segundo terceto, contienen dos proposiciones coordinadas, la segunda de las cuales, compleja a su vez, abarca los dos últimos versos de la estrofa (7-8 y 13-14) y comprende una proposición subordinada, ligada a la principal por una conjunción. En el cuarteto, esta proposición es condicional (₈*S'ils pouvaient*); la del terceto es comparativa (₁₃*ainsi qu'un*). La primera está pospuesta, en tanto que la segunda, incompleta, es un inciso.

En el texto del *Corsaire* (1847) la puntuación del soneto corresponde a esta división. El primer terceto termina con un punto, así como el primer cuarteto. En el segundo terceto y en el segundo cuarteto los dos últimos versos van precedidos de un punto y coma.

El aspecto semántico de los sujetos gramaticales refuerza este paralelismo entre los dos cuartetos por una parte, y entre los dos tercetos por otra.

I) Cuartetos	II) Tercetos
1. primero	1. primero
2. segundo	2. segundo

Los sujetos del primer cuarteto y del primer terceto sólo designan seres animados, en tanto que uno de los sujetos del segundo cuarteto y todos los sujetos gramaticales del segundo terceto son sustantivos inanimados: ⁷*L'Èrèbe*, ¹²*Leurs reins*, ¹³*des parcelles*, ¹³*un sable*. A más de estas correspondencias, horizontales por así decirlo, se observa una correspondencia que podría denominarse vertical, y que opone el conjunto de los dos cuartetos al conjunto de los dos tercetos. En tanto que todos los objetos directos en los dos tercetos son sustantivos inanimados (⁹*les nobles attitudes*, ¹⁴*leurs prunelles*), el único objeto directo del primer cuarteto es un sustantivo animado (³*Les chats*), y los objetos del segundo cuarteto comprenden, al lado de los sustantivos inanimados (⁶*le silence et l'horreur*) el pronombre *les*, que alude a los gatos de la frase precedente. Desde el punto de vista del nexo entre el sujeto y el objeto, el soneto exhibe dos correspondencias que pudieran llamarse diagonales: una diagonal descendente une las dos estrofas externas (el cuarteto inicial y el terceto final) y las opone a la diagonal ascendente que, por su parte, liga las dos estrofas internas. En las estrofas externas el objeto forma parte de la misma clase semántica que el sujeto: son animados en el primer cuarteto (*amoureux, savants - chats*) e inanimados en el segundo terceto (*reins - parcelles - prunelles*). Por el contrario, en las estrofas internas el objeto pertenece a una clase opuesta a la del sujeto: en el primer terceto el objeto inanimado se opone al sujeto animado (*ils* | = gatos | *attitudes*), en tanto que, en el segundo cuarteto, la misma relación (*ils* | = gatos | - *silence, horreur*) alterna con la del objeto animado y el sujeto inanimado (*Èrèbe - les* | = gatos |).

Así, cada una de las cuatro estrofas guarda su individualidad: el género animado, que es común al sujeto y al objeto en el primer cuarteto, pertenece únicamente al sujeto en el primer terceto; en el segundo cuarteto, este género caracteriza, bien al sujeto, bien al objeto; y, en el segundo terceto, ni al uno ni al otro.

El principio y el final del soneto muestran varias correspondencias llamativas en su estructura gramatical. Al final como al principio, y en ningún otro lado, hallamos dos sujetos con un solo predicado y un solo objeto directo. Cada uno de estos sujetos, así como el objeto, posee un determinante (*Les amoureux fervents, les savants austères - Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin - leurs prunelles mystiques*) y estos dos predicados, el primero y el último del soneto, son los únicos que van acompañados de adverbios, derivados ambos de adjetivos y ligados uno a otro por una rima asonantada: $\text{Aiment également} - \text{Étoilent vaguement}$. El segundo predicado del soneto y el penúltimo son los únicos que tienen una cópula y un atributo, y en ambos casos este atributo es realizado por una rima interna: $\text{Qui comme eux sont frileux; Leurs reins féconds sont pleins}$. En general, las dos estrofas externas son las únicas ricas en adjetivos: nueve en el cuarteto y cinco en el terceto, en tanto que las dos estrofas internas no tienen sino tres adjetivos en total (*funèbres, nobles, grands*).

Como ya señalamos, únicamente al principio y al final del poema los sujetos forman parte de la misma clase que el objeto: uno y otro pertenecen al género animado en el primer cuarteto y al género inanimado en el segundo terceto. Los seres animados, sus funciones y sus actividades, dominan la estrofa inicial. La primera línea no contiene más que adjetivos. Entre estos adjetivos, las dos formas sustantivadas que sirven de sujetos —*Les amoureux* y *les savants*— dejan transparentarse raíces verbales: inauguran el texto “los que aman” y “los que saben”. En la última línea del poema ocurre lo contrario; el verbo transitivo *Étoilent*, que sirve de predicado, deriva de un sustantivo. Este último está emparentado con la serie de

los apelativos inanimados y concretos que dominan este terceto y lo distinguen de las tres estrofas anteriores. Se advertirá una nítida homofonía entre este verbo y algunos miembros de la serie en cuestión: /etɛsɛlə/ - /e de parɛlə/ - /ɛtwalə/. Finalmente, las proposiciones subordinadas, que las dos estrofas contienen en su último verso, encierran cada una un infinitivo adverbial, y esos dos complementos de objeto son los únicos infinitivos de todo el poema: ₈*S'ils pouvaient... incliner*; ₁₁*Qui semblent s'endormir*.

Como hemos visto, ni la escisión dicotómica del soneto ni el reparto en tres estrofas, conducen a un equilibrio de las partes isométricas. Pero si se dividieran los catorce versos en dos partes iguales, el séptimo verso terminaría la primera mitad de la composición y el octavo señalaría el principio de la segunda. Ahora bien, es significativo que sean estos dos versos centrales los que se distinguen más netamente, por su construcción gramatical, de todo el resto del poema.

Desde varias perspectivas, el poema se divide en tres partes: la pareja central y dos grupos isométricos, es decir, los seis versos que preceden y los seis que siguen a esta pareja. Tenemos, de esta suerte, una especie de dístico inserto entre dos sextetos.

Todas las formas personales de los verbos y de los pronombres y todos los sujetos de las proposiciones verbales están en plural en todo el soneto, salvo en el séptimo verso —*L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*—, que contiene el único nombre propio del poema y el único caso en que el verbo conjugado y su sujeto están ambos en singular. Además, es el único verso donde el pronombre posesivo (*ses*) remite al singular.

La tercera persona es la única persona usada en el soneto. El único tiempo verbal es el presente, salvo en los versos séptimo y octavo, donde el poeta considera una acción imaginada (*eût pris*) salida de una premisa irreal (₈*S'ils pouvaient*).

El soneto manifiesta una tendencia pronunciada a dotar cada verbo y cada sustantivo de una determinante. Toda forma verbal va acompañada de un término regido (sustantivo,

pronombre, infinitivo), o bien de un atributo. Todos los verbos transitivos rigen únicamente sustantivos (₂₋₃*Aiment... Les chats*; ₆*cherchent le silence et l'horreur*; ₉*prennent... les... attitudes*; ₁₄*Étoilent... leurs prunelles*). El pronombre que sirve de objeto en el séptimo verso constituye la única excepción: *les eût pris*.

Salvo los complementos adnominales, que nunca van acompañados de ningún determinante en el soneto, los sustantivos (incluidos los adjetivos sustantivados) están siempre determinados por epítetos (p. ej. ₃*chats puissants et doux*) o por complementos (₆*Amis de la science et de la volupté*). Es otra vez en el séptimo verso donde aparece la única excepción: *L'Érèbe les eût pris*.

Los cinco epítetos del primer cuarteto (₁*fervents*, ₁*austères*, ₂*mûre*, ₃*puissants*, ₃*doux*) y los seis de los dos tercetos (₉*nobles*, ₁₀*grands*, ₁₂*féconds*, ₁₂*magiques*, ₁₃*fin*, ₁₄*mystiques*) son adjetivos calificativos, en tanto que el segundo cuarteto no tiene más adjetivos que el epíteto determinativo del séptimo verso (*coursiers funèbres*).

Es también este verso el que invierte el orden animado-inanimado que rige la relación entre el sujeto y el objeto en los demás versos de este cuarteto, siendo el único que adopta el orden inanimado-animado en todo el soneto.

Vemos cómo varias particularidades notables distinguen exclusivamente al séptimo verso, o bien a los dos últimos versos del segundo cuarteto. No obstante, hay que decir que la tendencia a realzar el dístico medio del soneto compite con el principio de la tricotomía asimétrica —que opone el segundo cuarteto entero al primero, por un lado, y al sexteto final por otro, y que crea de esta manera una estrofa central, distinta desde varios puntos de vista de las estrofas marginales. Así, hemos señalado que el séptimo verso es el único que pone sujeto y predicado en singular, pero es posible ampliar esta observación: los versos del segundo cuarteto son los únicos que ponen en singular ora el sujeto, ora el objeto; y si, en el séptimo verso, el singular del sujeto (*L'Érèbe*) se opone al plural del objeto (*les*), los versos vecinos invierten esta relación,

empleando el plural para el sujeto y el singular para el objeto (*6* *Ils cherchent le silence et l'horreur*; *8* *S'ils pouvaient... incliner leur fierté*). En las demás estrofas el objeto y el sujeto están ambos en plural (*1-3* *Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats*; *9* *Ils prennent... les... attitudes*; *13-14* *Et des parcelles... Étoilent... leurs prunelles*). Puede verse que, en el segundo cuarteto, el singular del sujeto y del objeto coincide con lo inanimado, y el plural con lo animado. La importancia de los números gramaticales para Baudelaire se torna particularmente notable en razón del papel que desempeña su oposición en las rimas del soneto.

Agreguemos que, por su estructura, las rimas del segundo cuarteto se distinguen de todas las demás rimas del poema. Entre las rimas femeninas, la del segundo cuarteto, *ténèbres - funèbres*, es la única que confronta dos partes diferentes del discurso. Por añadidura, todas las rimas del soneto, salvo las del cuarteto en cuestión, exhiben uno o más fonemas idénticos que preceden, inmediatamente o a cierta distancia, a la sílaba tónica, dotada de ordinario de una consonante de apoyo: *1* *savants austères - 4* *sédentaires*, *2* *mûre saison - 3* *maison*, *9* *attitudes - 10* *solitudes*, *11* *un rêve sans fin - 13* *un sable fin*, *12* *étincelles magiques - 14* *prunelles mystiques*. En el segundo cuarteto, ni la pareja *5* *volupté - 8* *fierté* ni *6* *ténèbres - 7* *funèbres* ofrecen la menor correspondencia en las sílabas anteriores a la rima propia. Por otra parte, las palabras finales de los versos séptimo y octavo aliteran: *7* *funèbres - 8* *fierté*, y el sexto verso está ligado al quinto: *6* *ténèbres* repite la última sílaba de *5* *volupté* y una rima interna —*5* *science - 6* *silence*— refuerza la afinidad entre los dos versos. Así, las rimas mismas atestiguan cierto relajamiento del vínculo entre las dos mitades del segundo cuarteto.

Son las vocales nasales las que desempeñan un papel sobresaliente en la textura fónica del soneto. Dichas vocales, "como veladas por la nasalidad", según la feliz expresión de Grammont,⁴ son altamente frecuentes en el primer cuarteto

⁴ M. Grammont, *Traité de phonétique* (París, 1930), p. 384.

(9 nasales, de dos a tres por línea) y sobre todo en el sexteto final (21 nasales, con tendencia ascendente en el primer terceto, ₉3 - ₁₀4 - ₁₁6: "Qui *semblent s'endormir dans un rêve sans fin*", y con tendencia descendente en el segundo, ₁₂5 - ₁₃3 - ₁₄1). En desquite, sólo hay tres en el segundo cuarteto, una por verso salvo en el séptimo, único verso del soneto sin vocales nasales; y este cuarteto es la única estrofa cuya rima masculina carece de vocal nasal. Por otra parte, en el segundo cuarteto el papel de dominante fónica pasa de las vocales a los fonemas consonánticos, en particular a las líquidas. Sólo el segundo cuarteto muestra excedente de fonemas líquidos, a saber, 23 contra 15 en el primer cuarteto, 11 en el primer terceto y 14 en el segundo. El número de /r/ es ligeramente superior al de /l/ en los cuartetos y levemente inferior en los tercetos. El séptimo verso, que no tiene sino dos /l/, trae cinco /r/, es decir, más que ningún otro verso del soneto: L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres. Se recordará que, según Grammont, es por su oposición a /r/, por lo que /l/ "da la impresión de un sonido que no rechina ni raspa ni es áspero sino que, al contrario, corre, fluye... es límpido".⁵

El carácter abrupto de toda /r/, y particularmente de la /r/ francesa, en comparación con el *glissando* de la /l/, aparece claramente mostrado en el reciente análisis acústico de estos fonemas realizado por la señorita Durand,⁶ y el retroceso de /r/ ante /l/ acompaña elocuentemente el tránsito del felino empírico a sus transfiguraciones fabulosas.

Los seis primeros versos del soneto están unidos por un rasgo reiterativo: un par simétrico de términos coordinados, ligados por la misma conjunción *et*: ₁*Les amoureux fervents et les savants austères*; ₃*Les chats puissants et doux*; ₄*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*; ₆*Amis de la science et de la volupté*, binarismo de los determinados en el siguiente verso —₆*Je silence et l'horreur des ténèbres*—, que cierra estas construcciones binarias. Esta construcción,

⁵ *Traité de phonétique*, p. 388.

⁶ M. Durand. "La spécificité du phonème. Application au cas de R/L". *Journal de Psychologie*, LVII (1960), pp. 405-419.

común a casi todos los versos de este "sexteto", no reaparece luego. Las yuxtaposiciones sin conjunción son una variación sobre el mismo esquema: ${}_2$ *Aiment également, dans leur* mûre *saison* (complementos circunstanciales paralelos); ${}_3$ *Les chats..., orgueil...* (sustantivo apuesto a otro).

Estos pares de términos coordinados y las rimas (no solamente externas y que subrayen aspectos semánticos, como ${}_1$ *austères* - ${}_4$ *sédentaires*, ${}_2$ *saison* - ${}_3$ *maison*, sino también, y sobre todo, internas) sirven para cimentar los versos de esta introducción: ${}_1$ *amoureux* - ${}_4$ *comme eux* - ${}_4$ *frileux* - ${}_4$ *comme eux* ${}_1$ *fervents* - ${}_1$ *savants* - ${}_2$ *également* - ${}_2$ *dans* - ${}_3$ *puissants*; ${}_5$ *science* - ${}_6$ *silence*. Así, todos los adjetivos que caracterizan a los personajes del primer cuarteto se convierten en palabras rimadas, con la sola excepción de ${}_3$ *doux*. Una doble figura etimológica, que vincula los comienzos de tres versos — ${}_1$ *Les amoureux* - ${}_2$ *Aiment* - ${}_5$ *Amis*—, contribuye a la unificación de esta "similistrofa" de seis versos, que comienza y acaba con un par de versos cuyos primeros hemistiquios riman entre sí: ${}_1$ *fervents* - ${}_2$ *également*; ${}_5$ *science* - ${}_6$ *silence*.

${}_3$ *Les chats*, objeto directo de la proposición que abarca los tres primeros versos del soneto, se torna sujeto sobreentendido en las proposiciones de los tres versos siguientes (${}_4$ *Qui comme eux sont frileux*; ${}_6$ *Ils cherchent le silence*), dejándonos entrever una división de este cuasi-sexteto en dos cuasi-tercetos. El "dístico" medio resume la metamorfosis de los gatos: de objeto (esta vez sobreentendido) en el séptimo verso (*L'Érèbe les eût pris*), a sujeto gramatical, asimismo sobreentendido, en el octavo (*S'ils pouvaient*). A este respecto, el octavo verso se engancha a la frase siguiente (${}_9$ *Ils prennent*).

En general, las proposiciones subordinadas pospuestas forman una especie de transición entre la proposición subordinante y la frase que sigue. Así, el sujeto sobreentendido *chats* de los versos noveno y décimo cede el puesto a una referencia a la metáfora *sphinx* en la proposición relativa del undécimo verso (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*) y por consiguiente acerca este verso a los tropos que sirven de

sujetos gramaticales en el terceto final. El artículo indefinido, completamente ajeno a los diez primeros versos, con sus catorce artículos definidos, es el único admitido en los cuatro últimos versos del soneto.

De esta suerte, gracias a las ambiguas referencias de las dos proposiciones relativas, la del undécimo y la del cuarto verso, los cuatro versos de cierre nos permiten vislumbrar el contorno de un cuarteto imaginario que "simula" que corresponde al auténtico cuarteto inicial del soneto. Por otra parte, el terceto final tiene una estructura formal que parece reflejada en las tres primeras líneas del soneto.

El sujeto animado jamás lo expresa un sustantivo, sino más bien adjetivos sustantivados en la primera línea del soneto (*Les amoureux, les savants*) y pronombres personales o relativos en las proposiciones ulteriores. Los seres humanos no aparecen más que en la primera proposición, donde el doble sujeto los designa mediante adjetivos verbales sustantivados.

Los gatos, nombrados en el título del soneto, no figuran con su nombre sino una vez —en la primera proposición, donde sirven de objeto directo: *Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats*—. No sólo la palabra "chats" no reaparece en el resto del poema, sino que ni siquiera la fricativa palatal inicial /ʃ/ reaparece más que en una sola palabra: *il { er }* e/. Designa, reduplicada, la primera acción de los felinos. Esta fricativa sorda, asociada al nombre de los héroes del soneto, se evita cuidadosamente en adelante.

A partir del tercer verso, los gatos se convierten en un sujeto sobreentendido, que es el último sujeto animado del soneto. El sustantivo *chats*, en los papeles de sujeto, de objeto y de complemento adnominal, es sustituido por los pronombres anafóricos *ils*, *les*, *leur(s)*, y solamente a los gatos se refieren los sustantivos pronominales *ils* y *les*. Estas formas accesorias (adverbiales) aparecen únicamente en las dos estrofas internas, en el segundo cuarteto y en el primer terceto. En el cuarteto inicial es la forma autónoma *eux* (bis) la que corresponde, y no se remite sino a los personajes huma-

nos del soneto, en tanto que el último terceto no contiene ningún sustantivo pronominal.

Los dos sujetos de la proposición inicial del soneto tienen un solo predicado y un solo objeto; es así como *1Les amoureux fervents et les savants austères* acaban, *2dans leur mûre saison*, por hallar su identidad en un ser intermedio, el animal que engloba los rasgos antinómicos de dos condiciones, humanas pero opuestas. Las dos categorías humanas se oponen como sensual/intelectual, y la mediación la realizan los gatos. En adelante, el papel de sujeto es implícitamente asumido por los gatos, que son a la vez sabios y enamorados.

Los dos cuartetos presentan objetivamente el personaje del gato, en tanto que los dos tercetos operan su transfiguración. No obstante, el segundo cuarteto difiere fundamentalmente del primero y, en general, de todas las demás estrofas. La formulación equívoca: *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres*, ocasiona una confusión, que se evoca en el séptimo verso del soneto y se denuncia en el verso siguiente. El carácter aberrante de este cuarteto, sobre todo el distanciamiento de su segunda mitad, y del séptimo verso en particular, se ve acentuado por los rasgos distintivos de su textura gramatical y fónica.

La afinidad semántica entre L'Érèbe ("región tenebrosa que confina con el Infierno", sustituto metonímico de "los poderes de las tinieblas" y particularmente de *Érèbe*, "Erebo, hermano de la Noche") y la inclinación de los gatos por *l'horreur des ténèbres*, corroborada por la similaridad fónica entre /tɛnɛbrə/ y /ɛrɛbə/, por poco asocia los gatos a la horrificca faena de los *coursiers funèbres*. En el verso que insinúa que *L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers*, ¿se trata de un deseo frustrado o de un reconocimiento falso? La significación de este pasaje, acerca del cual se han interrogado los críticos,⁷ queda intencionadamente ambigua.

Cada uno de los cuartetos y de los tercetos busca para los

⁷ Cf. *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, LXVII, cols. 338 y 509.

gatos una nueva identificación. Mas si el primer cuarteto ligó los gatos a dos tipos de condición humana, gracias a su orgullo logran rechazar la nueva identificación intentada en el segundo cuarteto, que los asocia a una condición animal, la de animales de tiro situados en un marco mitológico. En todo el poema es la única equivalencia rechazada. La composición gramatical de este pasaje, que contrasta rotundamente con la de las demás estrofas, denuncia su carácter insólito: modo irreal, falta de epítetos calificativos, un sujeto inanimado en singular, despojado de todo determinante, y que rige un objeto animado en plural.

Oxímoros alusivos unen las estrofas. *8S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté* —pero no “pueden” hacerlo porque son en verdad *3puissants*. No pueden ser pasivamente *7pris* para desempeñar un papel activo, y he aquí que activamente *9prennent* ellos mismos un papel pasivo, porque son obstinadamente sedentarios.

8Leur fierté los predestina a las *9nobles attitudes* *10Des grands sphinx*. Las *10sphinx allongés* y los gatos que las remedan *9en songeant* se encuentran unidos por un nexo paronomástico entre los dos participios, únicas formas participiales del soneto: /äsöžã/ y /alšžē/. Los gatos parecen identificarse con las esfinges que, a su vez, *11semblent s'endormir*, pero la comparación ilusoria, que asimila los gatos sedentarios (e implícitamente todos los que son *4comme eux*) a la inmovilidad de los seres sobrenaturales, cobra el valor de una metamorfosis. Los gatos y los seres humanos que se les identifican confluyen en los monstruos fabulosos de cabeza humana y cuerpo animal. Así, la identificación rechazada queda sustituida por una nueva identificación, igualmente mitológica.

9En songeant, los gatos consiguen identificarse a las *10grands sphinx*, y una cadena de paronomasias, ligadas a estas palabras clave y que combinan vocales nasales con las constrictivas dentales y labiales, refuerza la metamorfosis: *9en songeant* /äsö.../ - *10grands sphinx* /...äsfë.../ - *10fond* /fö/ - *11semblent* /sä.../ - *11s'endormir* /sä.../ - *11dans un* /...az öé/ - *11sans fin* /säfë/. La nasal aguda /ë/ y los otros fonemas de la

palabra ¹⁰*sphinx* /sfěcks/ continúan en el último terceto: ¹²*reins* /...ě/ - ¹²*pleins* /...ě/ - ¹²*étincelles* /...ěs.../ - ¹³*ainsi* /es/ - ¹³*qu'un sable* /k œs.../.

Leímos en el primer cuarteto: ³*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison*. ¿Hay que entender que los gatos, orgullosos de su domicilio, son la encarnación de este orgullo, o bien es la casa, orgullosa de sus habitantes felinos, la que, como el Erebo, pretende domesticarlos? Sea como fuere, la ³*maison* que circunscribe los gatos en el primer cuarteto se transforma en un desierto espacioso, ¹⁰*fond des solitudes*, y el miedo al frío, que aproxima a los gatos ⁴*frileux* y a los enamorados ¹*fervents* (advíertase la paronomasia /fěrvã/ - /frilø/), halla un clima apropiado en las soledades austeras (como lo son los sabios) del desierto tórrido (a semejanza de los enamorados fercientes) que rodea las esfinges. En el plano temporal, la ²*mûre saison*, que rimaba con ³*la maison* en el primer cuarteto y se le acercaba por la significación, ha encontrado un claro correlato en el primer terceto: estos dos grupos, visiblemente paralelos (²*dans leur mûre saison* y ¹¹*dans un rêve sans fin*), se oponen mutuamente, evocando el uno los días contados y el otro la eternidad. Por lo demás, en el soneto no hay otras construcciones ni con *dans* ni con ninguna otra preposición adverbial.

El milagro de los gatos domina los dos tercetos. La metamorfosis se despliega hasta el final del soneto. Si, en el primer terceto, la imagen de las esfinges tendidas en el desierto vacilaba ya entre el ser y su simulacro, en el terceto siguiente los seres animados se borran detrás de las partículas de materia. Las sinécdoques reemplazan los gatos-esfinge por partes de su cuerpo: ¹²*leurs reins*, ¹⁴*leurs prunelles*. El sujeto sobreentendido de las estrofas internas vuelve a ser complemento en el último terceto: los gatos aparecen primero como un complemento implícito del sujeto —¹²*Leurs reins féconds sont pleins*— y después, en la última proposición del poema, ya no son sino un complemento implícito del objeto: ¹⁴*Étoilent vaguement leurs prunelles*. De modo que los gatos están vinculados al objeto del verbo transitivo en la última proposi-

ción del soneto y al sujeto en la penúltima, que es una proposición atributiva. Así se establece una doble correspondencia, en un caso con los gatos, objeto directo de la primera proposición del soneto y, en el otro, con los gatos —sujeto de la segunda proposición, atributiva también.

Si, al principio del soneto, sujeto y objeto pertenecían por igual a la clase de lo animado, los dos términos de la proposición final pertenecen ambos a la clase de lo inanimado. En general, todos los sustantivos del último terceto son nombres concretos de esta clase: ¹²*reins*, ¹²*étincelles*, ¹³*parcelles*, ¹³*or*, ¹³*sable*, ¹⁴*prunelles*, en tanto que en las estrofas anteriores todos los apelativos inanimados, en los adnominales, eran nombres abstractos: ²*saison*, ³*orgueil*, ⁶*silence*, ⁶*horreur*, ⁸*servage*, ⁸*fierté*, ⁹*attitudes*, ¹¹*rêve*. El género femenino inanimado, común al sujeto y al objeto de la proposición final —¹³⁻¹⁴*des parcelles d'or... Étoilent... leurs prunelles*—, se compensa con el sujeto y el objeto de la proposición inicial, ambos del masculino animado —¹⁻³*Les amoureux... et les savants... Aiment... Les chats*—. En todo el soneto, ¹³*parcelles* es el único sujeto en femenino y contrasta con el masculino final del mismo verso, ¹³*sable fin*, que, por su parte, es el único ejemplo de género masculino en las rimas masculinas del soneto.

En el terceto final, las últimas partículas de materia adoptan alternativamente el lugar del objeto y del sujeto. Son esas partículas incandescentes las que una nueva identificación, la última del soneto, asocia al ¹³*sable fin* y transforma en estrellas.

La notable rima que une los dos tercetos es la única rima homónima de todo el soneto, y también la única, entre sus rimas masculinas, que yuxtapone partes del discurso distintas. Hay cierta simetría sintáctica entre las dos palabras que riman, puesto que las dos cierran proposiciones subordinadas, la una completa y la otra elíptica. La concordancia, lejos de limitarse a la última sílaba del verso, aproxima estrechamente los versos en su totalidad: ¹¹*sâblə sâdormir dânzœ revə sã fê/ -* ¹³*parselə dœr ẽsi kœ sãblə fê/*. No es por azar por lo que precisamente esta rima, que une los dos tercetos, evoca *un sable*

fin, recogiendo así el motivo del desierto, en el que el primer terceto situó *un rêve sans fin* de las grandes esfinges.

₃*La maison*, que circunscribe los gatos en el primer cuarteto, se anula en el primer terceto, donde imperan las soledades desérticas, verdadera casa al revés de los gatos-esfinge. A su vez, esta "no-casa" cede el puesto a la multitud cósmica de los gatos (a éstos, como a todos los personajes del soneto, se les trata como *pluralia tantum*). Se vuelven, por así decirlo, la casa de la no casa, ya que encierran en sus pupilas la arena de los desiertos y la luz de las estrellas.

El epílogo retorna al tema inicial de los enamorados y de los sabios unidos en *Les chats puissants et doux*. El primer verso del segundo terceto parece dar respuesta al verso inicial del segundo cuarteto. Como los gatos son ₅*Amis... de la volupté*, ₁₂*Leurs reins féconds sont pleins*. Dan ganas de pensar que se trata de la fuerza procreadora, pero la obra de Baudelaire acoge gustosa las soluciones ambiguas. ¿Será cosa de una potencia propia de los lomos o de chispas eléctricas en el pelaje del animal? En cualquier caso, se les atribuye un poder *magique*. Pero el segundo cuarteto se abre con dos complementos coordinados: ₅*Amis de la science et de la volupté* y el terceto final se refiere no solamente a los ₁*amoureux fervents*, sino asimismo a los ₁*savants austères*.

El último terceto hace rimar sus sufijos para acentuar la estrecha relación semántica entre las ₁₂*étincelles*, ₁₃*parcelles d'or* y ₁₄*prunelles* de los gatos-esfinge, por una parte, y por otra, entre las chispas ₁₂*magiques* que emanan del animal y sus pupilas ₁₄*mystiques* iluminadas por una luz interna y abiertas al sentido oculto. Como si fuera para poner al desnudo la equivalencia de los morfemas, esta rima, única en el soneto, está desprovista de la consonante de apoyo, y la aliteración de las /m/ iniciales yuxtapone los dos adjetivos. ₆*L'hommeur des ténèbres* se disipa bajo esta doble luminiscencia. Esta luz se refleja en el plano fónico por el predominio de los fonemas de timbre claro en el vocalismo nasal de la estrofa final (7 palatales contra 6 velares), en tanto que en las estrofas anteriores fueron las velares las que manifestaron gran

superioridad numérica (16 contra 0 en el primer cuarteto, 2 contra 1 en el segundo, y 10 contra 5 en el primer terceto).

Con la preponderancia de las sinécdoques al final del soneto, que sustituyen el todo del animal por sus partes y, a su vez, ponen al todo del universo en lugar del animal que de él es parte, las imágenes buscan, se diría que a propósito, perderse en la imprecisión. El artículo definido cede ante el indefinido y la designación que da el poeta a su metáfora verbal —¹⁴*Étoilent vaguement*— refleja de maravilla la poética del epílogo. El acuerdo entre los tercetos y los cuartetos correspondientes (paralelismo horizontal) es notable. Si a los límites estrechos en el espacio (³*maison*) y en el tiempo (²*mûre saison*) impuestos por el primer cuarteto, responde el primer terceto con el alejamiento o la supresión de las lindes (¹⁰*fond des solitudes*, ¹¹*rêve sans fin*), lo mismo, en el segundo terceto, la magia de las luces irradiadas por los gatos triunfa sobre ⁶*l'horreur des ténèbres*, del que el segundo cuarteto estuvo a punto de extraer consecuencias engañosas.

Reuniendo ahora las piezas de nuestro análisis, procuremos mostrar cómo los diferentes niveles que hemos adoptado se intersecan, se completan o se combinan, dando así al poema el carácter de un objeto absoluto.

Ante todo, las divisiones del texto. Pueden distinguirse varias, perfectamente nítidas, tanto desde el punto de vista gramatical como desde el de las relaciones semánticas entre las diversas partes del poema.

Según ya señalamos, una división inicial corresponde a las tres partes que terminan con sendos puntos, a saber, los dos cuartetos y el conjunto de los dos tercetos. El primer cuarteto expone, en forma de cuadro objetivo y estático, una situación de hecho o admitida como tal. El segundo atribuye a los gatos una intención interpretada por los poderes del Erebo y, a los poderes del Erebo, una intención hacia los gatos que éstos rechazan. De modo que estas dos partes consideran los gatos desde afuera, una en la pasividad, a la que son especialmente sensibles los enamorados y los sabios; la otra en la actividad, percibida por los poderes del Erebo. En cambio, la última par-

te supera esta oposición reconociendo en los gatos una pasividad activamente asumida e interpretada, no ya desde fuera, sino desde dentro.

Otra división permite oponer el conjunto de los dos tercetos al conjunto de los dos cuartetos, haciendo asomar, de paso, una estrecha relación entre el primer cuarteto y el primer terceto, y entre el segundo cuarteto y el segundo terceto. En efecto:

1) El conjunto de los dos cuartetos se opone al conjunto de los dos tercetos, en el sentido de que estos últimos eliminan el punto de vista del observador (*amoureux, savants, poder de l'Érèbe*) y sitúan el ser de los gatos fuera de todo límite espacial y temporal.

2) El primer cuarteto introducía estos límites espaciotemporales (*maison, saison*); el primer terceto los anula (*au fond des solitudes, rêve sans fin*).

3) El segundo cuarteto define los gatos en función de las tinieblas en que se sitúan, el segundo terceto en función de la luz que irradian (*étincelles, étoiles*).

Por último, a la precedente se añade una división más, reagrupando esta vez en un quiasma, por una parte el cuarteto inicial y el terceto final, y por otra las estrofas internas: segundo cuarteto y primer terceto. En el primer grupo, las proposiciones independientes asignan a los gatos la función de complemento, en tanto que las otras dos estrofas, desde el comienzo, asignan a los gatos la función del sujeto.

Ahora bien, estos fenómenos de distribución formal tienen un fundamento semántico. El punto de partida del primer cuarteto es suministrado por la vecindad, en la misma casa, de los gatos con los sabios o los enamorados. De esta contigüidad se desprende una doble semejanza (*comme eux, comme eux*). También en el terceto final evoluciona hasta la semejanza una relación de contigüidad, pero, en tanto que en el primer cuarteto la relación metonímica entre los habitantes felinos y humanos de la casa funda su relación metafórica, en el último terceto esta situación resulta, en cierto modo, interiorizada: la relación de contigüidad participa de la sinécdo-

que más que de la metonimia propiamente tal. Las partes del cuerpo del gato (*reins, prunelles*) preparan una evocación metafórica del gato astral y cósmico, acompañada del tránsito de la precisión a la imprecisión (*également-vaguement*). La analogía entre las estrofas internas descansa en relaciones de equivalencia, rechazada una por el segundo cuarteto (gatos y *coursiers funèbres*), otra aceptada por el primer terceto (gatos y *sphinx*), lo cual conduce, en el primer caso, a un rechazo de la contigüidad (entre los gatos y el Erebo) y, en el segundo, al establecimiento de los gatos *au fond des solitudes*. Se ve, pues, que, a la inversa del caso precedente, se realiza el tránsito de una relación de equivalencia, forma reforzada de la semejanza (itinerario metafórico, pues), a relaciones de contigüidad (y por tanto metonímicas), sea negativas, sea positivas.

Hasta el presente, el poema se nos ha aparecido como formado por sistemas de equivalencias que se encajonan unos en otros y que en conjunto adoptan el aire de un sistema cerrado. Nos falta considerar el último aspecto, en virtud del cual el poema aparece como sistema abierto, en progresión dinámica desde el principio hasta el final.

Se recordará que, en la primera parte de este trabajo, sacamos a la luz una división del poema en dos sextetos, separados por un dístico cuya estructura contrastaba vigorosamente con el resto. En el curso de nuestra recapitulación dejamos provisionalmente a un lado esta división. Y esto porque, a diferencia de las otras, nos parece señalar las etapas de una progresión, del orden de lo real (primer sexteto) al de lo superreal (segundo sexteto). Este tránsito se opera merced al dístico que, por un breve instante y por acumulación de procedimientos semánticos y formales, arrastra al lector a un universo irreal por partida doble, ya que comparte con el primer sexteto el carácter de exterioridad, sin dejar de adelantar la resonancia mitológica del segundo sexteto:

versos 1 a 6	versos 7 y 8	versos 9 a 14
extrínseco		intrínseco
empírico	mitológico	
<i>real</i>	<i>irreal</i>	<i>superreal</i>

Mediante esta brusca oscilación, tanto de tono como de tema, el dístico cumple una función que no deja de evocar la de una modulación en una composición musical.

El propósito de esta modulación es resolver la oposición, implícita o explícita desde el principio del poema, entre itinerario metafórico e itinerario metonímico. La solución aportada por el sexteto final consiste en transferir esta oposición al seno mismo de la metonimia, sin dejar de expresarla por medios metafóricos. En efecto, cada uno de los dos tercetos propone una imagen invertida de los gatos. En el primer terceto, los gatos, primitivamente encerrados en la casa, son extravasados —digámoslo así— para dilatarse espacial y temporalmente por los desiertos infinitos y el soñar sin fin. El movimiento va de dentro afuera, de los gatos reclusos a los gatos en libertad. En el segundo terceto, la supresión de las fronteras se halla interiorizada por los gatos, que alcanzan proporciones cósmicas, ya que esconden la arena del desierto y las estrellas del cielo en ciertas partes de sus cuerpos (*reins* y *prunelles*). En los dos casos la transformación se opera con ayuda de procedimientos metafóricos. Mas ambas transformaciones no están exactamente en equilibrio: la primera aún participa de la apariencia (*prennent... les... attitudes... qui semblent s'endormir*) y del sueño (*en songeant... dans un rêve...*), en tanto que la segunda cierra verdaderamente el recorrido en virtud de su carácter afirmativo (*sont pleins... Étoilent*). En la primera, los gatos cierran los ojos para dormirse; los tienen abiertos en la segunda.

Con todo, estas amplias metáforas del sexteto final no hacen sino trasponer, a escala del universo, una oposición que ya estaba implícitamente formulada en el primer verso

del poema. Los *amoureux* y los *savants* reúnen, respectivamente, términos que guardan entre ellos una relación contraída o dilatada: el hombre enamorado está conjuntado con la mujer, como el sabio con el universo; dos tipos de conjunción, pues; una próxima, la obra alejada.⁸ Es la misma relación que evocan las transfiguraciones finales: dilatación de los gatos en el tiempo y en el espacio, constricción del tiempo y el espacio en la persona de los gatos. Pero también aquí, y según lo señalamos ya, no es completa la simetría que reina entre las dos fórmulas: la última reúne en su seno todas las oposiciones: los lomos fecundos recuerdan la *volupté* de los enamorados, como las pupilas la *science* de los sabios; *magiques* se refiere al fervor activo de los unos, *mystiques* a la actitud contemplativa de los otros.

Dos observaciones, antes de terminar.

El hecho de que todos los sujetos gramaticales del soneto (con excepción del nombre propio *l'Érèbe*) estén en plural, y que todas las rimas femeninas se formen con plurales (incluido el sustantivo *solitudes*), queda curiosamente alumbrado (y el soneto en conjunto, por lo demás) gracias a algunos pasajes de *Foules*: "Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond... Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui... Ce que les hommes nomment amour est bien petit,

⁸ E. Benveniste, que ha tenido la amabilidad de leer este estudio en manuscrito, nos hace observar que entre *les amoureux fervents* y *les savants austères*, también *la mûre saison* desempeña el papel de término mediador: es, en efecto, en su *mûre saison* cuando se unen para identificarse, *également*, con los gatos. Pues —sigue Benveniste— continuar *amoureux fervents* hasta la *mûre saison* significa ya estar fuera de la vida común, lo mismo que por vocación lo están los *savants austères*: la situación inicial del soneto es la de la vida fuera del mundo (no obstante, la vida subterránea es rechazada), y se despliega, transferida a los gatos, de la reclusión friolenta hasta las grandes soledades estrelladas donde ciencia y voluptuosidad son soñar sin fin.

En apoyo de estas observaciones, que agradecemos a su autor, pueden citarse algunas fórmulas de otro poema de las *Fleurs du Mal*: *Le savant amour... fruit d'automne aux saveurs souveraines* ("L'amour du mensonge").

bien restringido, y bien débil, comparado a esta inefable orgía, a esta santa prostitución de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprevu qui se montre, à l'inconnu qui passe".⁹

En el soneto de Baudelaire los gatos son calificados inicialmente de *puissants et doux*, y el verso final compara sus pupilas y las estrellas. Crépet y Blin¹⁰ remiten a un verso de Sainte-Beuve: ... *l'astre puissant et doux* (1829), y vuelven a encontrar los mismos epítetos en un poema de Brizeux (1832), donde son así apostrofadas las mujeres: *Êtres deux fois doués! Êtres puissants et doux!*

Esto confirmaría, si necesario fuera, que para Baudelaire la imagen del gato está estrechamente ligada a la de la mujer, como muestran explícitamente, por lo demás, los dos poemas de la misma compilación intitulados "Le Chat", a saber, el soneto *Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux* (que contiene el verso revelador: *Je vois ma femme en esprit...*), y el poema *Dans ma cervelle se promène... Un beau chat, fort, doux...* (que plantea rotundamente la cuestión *est-il fée, est-il dieu?*). Este motivo de vacilación entre macho y hembra está subyacente en "Les Chats", donde se transparenta bajo ambigüedades intencionales (*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux...; Leurs reins féconds...*). Michel Butor señala con razón que, en Baudelaire, "estos dos aspectos —feminidad, supervirilidad—, muy lejos de excluirse, se asocian".¹¹ Todos los personajes del soneto son del género masculino, pero *les chats* y *les grands sphinx*, su *alter ego*,

⁹ "Multitud, soledad: términos iguales y convertibles por el poeta activo y fecundo... El poeta disfruta del incomparable privilegio de poder, a su gusto, ser él mismo y otro... Lo que los hombres llaman amor es algo bien pequeño, bien limitado y bien débil, comparado con esta orgía inefable, con esta santa prostitución del alma que se da entera, poesía y caridad, al imprevisto que se muestra, al desconocido que pasa." Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade (París, 1961), pp. 243ss.

¹⁰ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, edición crítica establecida por J. Crépet y G. Blin (París, 1942), p. 413.

¹¹ M. Butor, *Histoire extraordinaire, essai sur un rêve de Baudelaire* (París, 1961), p. 85.

participan de una naturaleza andrógina. La misma ambigüedad es subrayada, a lo largo del soneto entero, por la elección paradójica de sustantivos femeninos como rimas llamadas masculinas.¹² De la constelación inicial del poema, formada por los enamorados y los sabios, los gatos permiten, por su mediación, eliminar a la mujer, dejando frente a frente —si no es que aun confundidos— “el poeta de los gatos”, liberado del amor “tan limitado”, y el universo, liberado de la austeridad del sabio.

¹² En la obra *Rime et sexe* de L. Rudrauf (Tartu, 1936), la exposición de una “teoría de la alternación de las rimas masculinas y femeninas en la poesía francesa” va “seguida de una controversia” con Maurice Grammont (pp. 47ss.). Según este último, “para la alternación establecida en el siglo XVI y sustentada por la presencia o la ausencia de *e* no acentuada al final de la palabra, se han usado las expresiones rimas *femeninas* y rimas *masculinas*, por ser la *e* inacentuada a final de palabra, en la mayoría de los casos, marca del femenino: *un petit chat/une petite chatte*”. Más bien podría decirse que la desinencia específica del femenino que lo oponía al masculino contenía siempre “*e* inacentuada”. Ahora bien, Rudrauf expresa ciertas dudas: “Pero, ¿fue sólo la consideración gramatical la que guió a los poetas del siglo XVI en el establecimiento de la regla de alternación y en la elección de los epítetos ‘masculino’ y ‘femenino’ para designar las dos clases de rimas? No olvidemos que los poetas de la Pléyade escribían sus estrofas pensando en el canto y que el canto acentúa, mucho más que la dicción, la alternación de una sílaba fuerte (masculina) y una sílaba débil (femenina). Más o menos conscientemente, el punto de vista musical y el punto de vista sexual deben de haber desempeñado un papel al lado de la analogía gramatical...” (p. 49).

En vista de que esta alternación de las rimas, fundada en la presencia o ausencia de una *e* inacentuada al final de los versos, ha cesado de ser real, Grammont juzga que cede el lugar a una alternación de las rimas acabadas en consonante o en vocal acentuada. Aun dispuesto a reconocer que “los finales vocálicos son todos masculinos” (p. 46), Rudrauf se siente, al tiempo, tentado de establecer una escala de 24 peldaños para las rimas consonánticas, “yendo de las finales más bruscas y más viriles a las más femininamente suaves” (pp. 12ss.): las rimas en oclusiva sorda forman el polo extremo masculino (1º), y las rimas con espirante sonora el polo femenino (24º) de la escala en cuestión. Si se aplica este intento de clasificación a las rimas consonánticas de los “Chats”, se observa un movimiento gradual hacia el polo masculino que acaba por atenuar el contraste entre los dos géneros de rimas: ₁*austères* - ₄*sédentaires* (líquida: 19º); ₆*ténèbres* - ₇*funèbres* (oclusiva sonora y líquida: 15º); ₉*attitudes* - ₁₀*solitudes* (oclusiva sonora: 13º); ₁₂*magiques* - ₁₄*mystiques* (oclusiva sorda: 1º).

Microscopia del último "Spleen" de *Les Fleurs du Mal*¹

La gramática, la árida gramática misma, se vuelve una especie de brujería evocadora; las palabras resucitan, revestidas de carne y hueso, el sustantivo en su majestad sustancial, el adjetivo, hábito transparente que lo viste y tiñe como un barniz, y el verbo, ángel del movimiento que echa la frase a andar.

Baudelaire, "L'Homme-Dieu"

EL ÚLTIMO de los cuatro poemas intitulados "Spleen" incluidos en el ciclo "Spleen et Idéal", parte inaugural de las *Fleurs du Mal*, revela, como tantas otras piezas de Baudelaire, la "brujería evocadora" de su obra, "aun desde el punto de vista superior de la lingüística", según los términos mismos del poeta ("Pierre Dupont"). He aquí la redacción de 1861, que difiere en algunos puntos del texto de la edición original de las *Fleurs du Mal* (1857) y, sobre todo, de las pruebas de esta primera publicación del poema.

I ₁*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle*
₂*Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,*
₃*Et que de l'horizon embrassant tout le cercle*
₄*Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;*

II ₁*Quand la terre est changée en un cachot humide,*
₂*Où l'Espérance, comme une chauve-souris,*
₃*S'en va battant les murs de son aile timide*
₄*Et se cognant la tête à des plafonds pourris;*

¹ *Tel Quel*, 1967, 29, pp. 12-24.

- III *1 Quand la pluie étalant ses immenses traînées
2 D'une vaste prison imite les barreaux,
3 Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
4 Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,*
- IV *1 Des cloches tout à coup sautent avec furie
2 Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
3 Ainsi que des esprits errants et sans patrie
4 Qui se mettent à geindre opiniâtement.*
- V *1 —Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
2 Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
3 Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
4 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.*

Traducción literal:

- I *1 Cuando el cielo bajo y denso pesa como una tapa
2 sobre el ánimo que gime presa de los largos tedios,
3 y desde el horizonte que abarca todo el círculo
4 nos vierte un día negro más triste que las noches;*
- II *1 cuando la tierra se muda en calabozo húmedo
2 donde la Esperanza, como un murciélago,
3 bate los muros con ala tímida
4 y se da en la cabeza contra techos podridos;*
- III *1 cuando la lluvia, desplegando sus inmensos regueros,
2 de una inmensa prisión imita los barrotes,
3 y un pueblo mudo de infames arañas
4 acude a tender sus redes en el fondo de nuestros cere
bros,*
- IV *1 campanas de repente saltan con furia
2 y lanzan hacia el cielo un espantoso clamor,
3 como espíritus errantes y sin patria
4 que se ponen a gemir obstinadamente.*

V₁—Y largos carros fúnebres, sin tambores ni música,
 2desfilan lentamente por mi alma; la Esperanza
 3vencida llora, y la Angustia atroz, despótica,
 4en mi cráneo inclinado planta su pendón negro.

El poema, compuesto de cinco cuartetos, se ajusta ya a la venidera exhortación de Verlaine: *préfère l'impair* (1882). Las tres estrofas *impares*, opuestas a las dos estrofas *pares*, comprenden el cuarteto central (III) y los dos cuartetos *externos* del poema, es decir, el inicial (I) y el final (V), opuestos como tales a las tres estrofas *internas* (II-IV). La estrofa central está en relaciones de similitud y de contraste, por una parte con las dos estrofas *anteriores* (I, II), por otra con las dos estrofas *posteriores* (IV, V); y estos dos pares de estrofas, por su parte, a la vez convergen y divergen en textura gramatical y léxica.

Cada una de las tres estrofas impares —*plus vague et plus soluble dans l'air*— incluye una referencia a la primera persona. Ahí se discierne, en términos de Baudelaire (*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*), *une manière lyrique de sentir*: en adelante *le poète lyrique trouve occasion de parler de lui-même*. Cuatro pronombres de primera persona, uno sustantivo (I ₄*nous*) y tres adjetivos (III ₄*nos*; V _{2,4}*mon*), aparecen en las estrofas impares, en tanto que las dos estrofas pares carecen por entero de ellos. A estos cuatro pronombres de la primera persona, dos en plural y otros tantos en singular, las mismas estrofas impares oponen igualmente cuatro pronombres de la tercera, dos —a su vez— en plural y dos en singular, y uno —de nuevo— sustantivo (I ₄*il*) frente a tres adjetivos (III _{1,4}*ses*; V ₄*son*). De los dos *ses* en III, así como de los dos *mon* en V, el primero concierne a un sustantivo femenino (*traînées, âme*) y el segundo a un masculino (*filets, crâne*). El tránsito del doble plural *nos* (propriadamente hablando, plural del adjetivo pronominal posesivo de primera persona del plural) al doble singular *mon* (o, más precisamente, singular del adjetivo pronominal posesivo de primera persona del singular) materializa el proceso gradual de enfoque.

En las estrofas impares, los pronombres de tercera persona

no aluden más que a sujetos hostiles: I ₄*il* al *ciel bas et lourd*, III ₁*ses* a *la pluie*, III ₄*ses* a *un peuple muet d'infâmes araignées*, y V ₄*son* a *l'Angoisse atroce*. La sintaxis de estas estrofas establece entre los pronombres, de los de primera persona a los de tercera, un orden de dependencia que va de lo inferior a lo superior: I ₄*Il nous* (sujeto-complemento indirecto); en las estrofas III y V, los posesivos de la tercera persona se refieren a los complementos directos y los de la primera a los circunstanciales: III ₄*Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux*; V ₄*Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir*. La importancia que atribuye Baudelaire a esta clase gramatical se refleja en su testimonio: *c'est une chose douloureuse de voir un poète... supprimer... les adjectifs possessifs (Réflexions)*.

En "Spleen", una cadena de correspondencias fónicas acompaña y realza el juego de los pronombres personales y posesivos. Así, la palabra *nous* (I₄) inaugura una triple aliteración de *n* iniciales seguidas de vocal o semivocal redondeada: *Il nous verse un jour noir | plus triste que les Nuits //*. La combinación de *a* nasal con la sibilante inicial del pronombre es reiterada en III ₁*étalANT ses immENSES*, en tanto que en III ₄*ses* alitera con *cerveaux*. Los pronombres *mon* y *son* del quinto cuarteto van anticipados por sílabas apofónicas con *a* nasal: IV ₂*LANcent* (con metátesis), ₃*errANTS* [ãz] SANS; V ₁SAN S, ₄SON; IV ₂*hurlement*, ₄*opiniâtement*, V ₂*lentement dans MON âme*, ₄MON. La sucesión *lentement dans mon âme*, con cuatro vocales nasales y tres *m*, produce un sonido ensombrecido y velado, como, por lo demás, toda la estrofa final, que presenta la máxima acumulación de vocales nasales (I: 10, II: 10, III: 9, IV: 8, V: 13) y hace particularmente sensible su efecto merced a paronomasias: ₁LONGs, ₂LENTement, ₃L'ANGOisse (en el plano morfofonológico, la *g* de *L'Angoisse* está confrontada a la *g* virtual de *long*; cf. el femenino *longue* y *long ennui*).

En virtud de su carácter más lírico, las estrofas impares presentan un número elevado de calificativos. Cuatro sustantivos en cada uno de estos cuartetos están directamente dotados de adjetivos o de participios: I: *ciel, esprit, ennui, jour*; III: *traînées, prison, peuple, araignées*; V: *corbillards,*

Angoisse, crâne, drapeau. La distribución de todos los calificativos directos (no preposicionales) —adjetivos, participios ligados a los nombres en función de epítetos y finalmente adverbios de modo (*modes of existence and occurrence*, según la definición penetrante de Edward Sapir)— es perfectamente simétrica: cada una de las dos estrofas pares contiene tres (II: *humide, timide, pourris*; IV: *affreux, errants, opinia-trement*), cada una de las exteriores, seis (I: *bas, lourd, gémissant, longs, noir, triste*; V: *longs, lentement, atroce, despotique, incliné, noir*), y la estrofa central, cinco (III: *étalant, immenses, vaste, muet, infâmes*). Los participios epítetos aparecen únicamente en los cuartetos nones, uno por estrofa (I: *gémissant*, III: *étalant*, V: *incliné*).

A propósito de los dos epítetos del cuarteto inicial, recogidos por el cuarteto final con el mismo número y el mismo género gramatical, se recordará que, de acuerdo con las *Réflexions* de Baudelaire, una palabra repetida parece denunciar un *desssein déterminé* del poeta: I ₂ *longs ennuis*, V ₁ *longs corbillards*; I ₄ *jour noir*, V ₄ *drapeau noir*. Uno de los efectos extraídos por el poeta *d'un certain nombre de mots diverse-ment combinés* (cf. *Prométhée délivré*) es particularmente palpable: contrariamente a la primera estrofa, la final asigna estos adjetivos a nombres concretos, espaciales, que designan objetos humanos y que funcionan como tropos. Se advertirá igualmente que los únicos epítetos adjetivos dobles de todo el poema determinan el primero y el último sujeto gramatical: I ₁ *le ciel bas et lourd*, V ₃ *Angoisse atroce, despotique*.

Dos sílabas acentuadas —la final de un epíteto y la inicial de un predicado bisílabo— coinciden en el corte del primer verso y del último también: I ₁ *lourd* | *pèse*, V ₄ *incliné* | *plante* (con una aliteración de los dos verbos: *pèse -plante*).

Los tres cuartetos internos, más móviles que los dos externos, se distinguen de estos últimos por el empleo de perífrasis verbales en la proposición final: II ₃ *S'en va battant...* ₄ *Et se cognant*; III ₄ *Vient tendre*; IV ₄ *Qui se mettent à geindre*.

Si se comparan los dos cuartetos anteriores con los dos

cuartetos posteriores, se descubre una repetición parcial de palabras, que subyace a la composición del conjunto. La primera estrofa de la pareja anterior trae en el segundo verso la palabra *l'esprit* (I₂), que figura traspuesta al plural y personificada en el penúltimo verso de la primera de las estrofas posteriores: IV *des esprits*. Los elementos asociados del contexto refuerzan esta correlación entre I *l'esprit gémissant* y IV *des esprits*, *Qui se mettent à geindre*. Se establece un nexo similar entre las dos segundas estrofas de las dos parejas: II *l'Espérance*, V *l'Espoir*, dos sinónimos emparentados, provistos ambos de mayúscula. Por lo demás, una atracción paronímica vincula un par con el otro. Parecidamente se lee en "Le goût du néant":

*Morne esprit autrefois amoureux de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut pas t'enfourcher!*

La primera parte del "Voyage" termina con la evocación de las delicias *dont l'esprit humain n'a jamais su le nom*, y la segunda pasa a la imagen de *l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse*. El segundo verso de las dos estrofas externas de "Spleen" ofrece una correspondencia fónica muy nítida: I *Sur l'esprit gémissant* | *en proie...*, V *Défilent lentement* | *dans mon ame l'Espoir//*, donde L'ESPOIR, vaincu et pleurant, (V₃), emerge como cruce fónico-semántico entre L'ESPRIT y PROIE. Se recordará el bello precepto de Saussure invitando al lector a captar las correspondencias *hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments* (v. *Mercur de France*, 1964, pp. 254ss.) y se advertirá que en la serie *l'esprit, l'Espérance, des esprits, l'Espoir* son los dos términos extremos, pertenecientes a las estrofas externas, los que manifiestan un acuerdo gramatical completo por lo que toca al género, al número y al artículo.

Sur es la primera y última preposición que aparece en "Spleen", es decir en la proposición liminar y la proposición terminal, pero en ninguna otra parte: I₁ | *pèse...* *Sur l'esprit gémissant*, V *Sur mon crâne incliné* | *plante...* Una simetría

especular (*mirror symmetry*) vincula las dos construcciones.

La presión vasta, imponente y densa venida de arriba y la intrusión dentro constituyen el tema de las estrofas impares, y las palabras subsidiarias que sirven para representar dicha penetración son, o bien *au fond de*, locución favorita de Baudelaire (cf. la *Concordance*, de R. F. Cargo), o bien la preposición *dans*: III ₄*Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux*; V ₂*Défilent lentement dans mon âme*. Las pruebas dan un texto diferente: *Passent en foule au fond de mon âme*. El poeta reemplazó a fin de cuentas el retruécano *filets - foule*, análisis "fónico-poético", en términos de Saussure, por un análisis "gramático-poético", es decir, por la figura etimológica *filets-défilent*. En lugar de repetir la locución prepositiva *au fond de* (III₄), el poeta ha introducido la preposición sinónima *dans* (V₂). La colocación del epíteto *infâmes* en lugar de *horribles* en la versión final de "Spleen" III ₃*Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées*, adensa la imagen de este *peuple* reforzando la acumulación de las labiales continuas (sobre todo sordas), las cuales, según Grammont, "no pueden expresar sino un soplo blando y sin ruido o acompañado de un ruido extremadamente sordo": III ₄*vient tendre ses Filets au Fond de nos cerveaux*. En los dos versos siguientes, la imagen del estrépito que rompe el silencio va acompañada de una triple combinación expresiva de labiales continuas con la vibrante *r* (cf. III ₄*cerveaux//*): IV ₁*Des cloches tout à coup | sautent avec FURIE//* ₂*Et lancent vers le ciel | un affreux hurlement*. El fonema *f*, cinco veces repetido entre los cuatro versos III₃-IV₂, no aparece en otra parte, fuera de las dos figuras etimológicas asociadas al verso III ₄*filets - V* ₂*Défilent* y III ₄*au fond - II* ₄*plafonds*. Todas las demás palabras con *f* que figuraban en las pruebas y, en parte, en la edición de 1857, han sido reemplazadas: I ₄*fait* por *verse*, V ₂*au fond de* por *dans* y V ₃*Fuyant* por *vaincu*.

Los cuatro complementos preposicionales que acabamos de localizar en las estrofas impares están estrechamente ligados en el plano semántico: I ₂*Sur l'esprit*, III ₄*au fond de nos cerveaux*, V ₂*dans mon âme*, ₄*Sur mon crâne*. En cuanto al

sentido de las palabras subsidiarias y al lugar del complemento en el verso (comienzo del primero o del segundo hemistiquio), los dos términos extremos de la serie descrita contrastan con los dos términos medios. Por otra parte, el sentido del complemento y su posición en la estrofa (segundo verso del primero o del segundo dístico) unen los dos términos impares de la serie y los oponen a los términos pares. El carácter espiritual de los unos y la naturaleza concreta de los otros confluyen con la tendencia manifiesta a aplicar el complemento "de orden abstracto" al sujeto que designa "un ser material", evitando la combinación de los complementos concretos con los sujetos del mismo orden —principio enunciado por el poeta en persona a propósito del epíteto (*Fusées*, VI): cf. I *ciel-esprit*, III *peuple-cerveaux*, V *corbillards-âme*; *Angoisse-crâne*.

Cada una de las dos relaciones que se establecen entre los términos de esta serie cuadripartita encuentra apoyo en la distribución de las proposiciones que encierran los cuatro complementos. Las proposiciones ligadas a los dísticos nones alternan regularmente con las de los dísticos pares (I₁₋₂, III₃₋₄, V₁₋₂, V₃₋₄) y al mismo tiempo las correspondencias que unen entre sí, respectivamente, términos extremos y términos medios implican una simetría especular:

I primer dístico y III segundo d., contando a partir del comienzo
V segundo dístico y V primer d., contando a partir del final

Una vez más se descubre la impronta de esta convicción del poeta: "le charme infini et mystérieux... tient à la régularité et à la symétrie, qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie" (*Fusées*, XXIII).

Una impulsión a tirones, dirigida de abajo arriba, es la respuesta antitética que dan las estrofas pares al movimiento opresivo, dirigido de arriba abajo, que rige las estrofas impares. Si *le ciel* (I₁) representa el punto de partida en el grupo impar, es la imagen de *la terre* (II₁) la que inaugura el grupo par.

Basta confrontar las primeras estrofas de la pareja anterior y de la posterior para descubrir la orientación diametralmente opuesta de los cuartetos pares y nones: I ₁LE CIEL (sujeto) *bas et lourd pèse...* // ₂SUR L'ESPRIT (complemento circunstancial)... ₃et... ₄nous VERSE; IV ₁*Des cloches tout à coup | sautent avec furie*// ₂*Et lancent* VERS LE CIEL (complemento circunstancial) | *un affreux hurlement*, // ₃*Ainsi que* DES ESPRITS (sujeto) |. De las dos metáforas paralelas, II ₁*un cachot humide* y III ₂*une vaste prison*, la primera suscita la imagen de la Esperanza empeñada en volar II ₄*Et se cognant la tête à des plafonds pourris*, mientras que la otra desemboca en un nuevo paralelismo, el de los barrotes y las redes tendidas por las arañas III ₄*au fond de nos cerveaux*. El contraste entre las palabras emparentadas II ₄*plafonds* y III ₄*fond* vuelve a recalcar la diferencia de punto de vista entre las estrofas vecinas.

De los dos sustantivos concretos de género animado que figuran en el poema, el de la estrofa impar designa las *infâmes araignées* que tienden una celada, y el de la estrofa par *une chauve-souris* tratando de evadirse o, según la imagen referida a *l'Espoir* en la primera redacción de "Spleen", *Fuyant vers d'autres cieux* (solución abandonada luego). Los motivos zoomorfos usan ambos consonantes continuas reiteradas. Así, el nexa entre el sujeto y el predicado está señalado por un "juego fónico": II ₂*chauve-souris* // ₃*s'en va*. La "reversibilidad" de los fonemas es un procedimiento familiar del arte poética de Baudelaire: cf. *Autour des VERTS tapis | des visages sans lÈvres* // ("Le Jeu"). Pero en el "Spleen" está el único caso en que las palatales fricativas y las sibilantes están acumuladas; contrastan con el marco labial de *peuple muet* y anticipan el susurro del quiróptero de "alas tímidas": II ₁*la terre est changée en un cachot humide*, // ₂*Où l'Espérance comme une chauve-souris*//.

La expansión y la dilatación de las formas verbales conjugadas están atenuadas en los cuartetos pares, si se comparan con las estrofas nones. Estas no salen del activo, en tanto que en las dos estrofas pares hay también verbos en voz pasiva (II ₁*est changée*) y reflexiva (II ₃*s'en va*, IV ₄*se mettent*). Se

advertirá igualmente el “reflexivo indirecto” en II *4Et se cognant la tête* | en contraste con I *4// nous verse un jour noir* |. El régimen directo del verbo conjugado designa siempre un objeto visual en las estrofas impares, que tratan de amortiguar todo elemento sonoro (III *3 peuple muet* |, V *1sans tambours ni musique//*, con una aliteración que subraya la afinidad de las dos imágenes); en desquite, el único régimen directo del verbo conjugado en las estrofas pares está enderezado a un efecto auditivo: IV *2lancent... un affreux hurlement*. La idea de la extensión en el espacio y en el tiempo penetra todos los cuartetos impares: I *2longs ennuis//, 3de l’horizon | embrassant tout le cercle//*; III *1étalant ses immenses traînées//, 2vaste prison* | (contrastando con la estrechez del *cachot humide* II₁) *4Vient tendre ses filets* |, V *1long corbillards* | ... *2Défilent lentement* |. Esta idea durativa y continua la desconocen las estrofas pares, que confieren más bien un valor incoativo e intermitente a sus perífrasis verbales (II *3S’en va battant les murs 4Et se cognant la tête*, IV *4Qui se mettent à geindre*), así como el adverbio IV *1tout à coup* (*temps point*, según el análisis de los adverbios por Tesnière) acoplado con el verbo *sautent*. En cuanto a *lancent* (IV₂), este verbo sirve a Marouzeau de ejemplo de “acción considerada como limitada a su estadio inicial” (*Lexique de la terminologie linguistique*). El tratamiento del tropo del principio del segundo cuarteto lleva igualmente la impronta de la idea incoativa; la metáfora se despliega en metamorfosis: II *1la terre est changée* | *en un cachot humide//*. Inclusive el epíteto IV *3errants* presenta carácter discontinuo.

Las estrofas nones, de tema extensivo, se dividen primeramente en proposiciones coordinadas, pero en cambio cada una de las estrofas pares, de trazo semántico ascendente, forma una hipotaxis en capas: II *2où l’Espérance, comme* | *une chauve-souris, // 3S’en va...* y IV *3ainsi que des esprits* | *4qui se mettent...* La ligadura *comme* es común a las dos estrofas anteriores (cf. I *1pèse comme un couvercle//*), mas únicamente en los cuartetos pares la comparación elíptica —p. ej. *comme* (lo haría) *une chauve-souris*— forma parte de una doble

hipotaxis, y la ligadura lleva un acento enfático: II $_2$ *comme* | situado al final de hemistiquio y IV $_3$ *Ainsi que*, el primer trisílabo del verso.

Es particularmente significativo que los pronombres de primera persona, que figuran en todos los cuartetos impares designándola como víctima de las fuerzas hostiles, desaparezcan en los cuartetos pares.

En el soneto intitulado "Le couvercle", Baudelaire recapitula el "diccionario" de "Spleen": el hombre "*sur terre*", "*que son petit cerveau soit actif ou soit lent*", mira "*avec un oeil tremblant*" "*le Ciel! ce mur de caveau qui l'étouffe, plafond... Le Ciel! couvercle noir...*" Las dos actitudes hacia el firmamento —una inspiradora de las estrofas impares, la otra reflejada en las estrofas pares de "Spleen"— son explícitamente caracterizadas en "Le couvercle", donde *le Ciel* aparece a la vez como "*terreur du libertin*" e, inversamente, "*espoir du fol ermite*". En otro soneto, el que precede a los cuatro "Spleen" y se intitulaba en un principio "Le spleen" y al fin "*La cloche felée*", la imagen de *la cloche au gosier vigoureux qui... jette fidèlement son cri religieux* está rotundamente opuesta al alma rajada del poeta, cuya *voix affaiblie semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie... et qui meurt, sans bouger*. El odio y el desprecio hacia esta llamada religiosa lo hacen ser denominado *un affreux hurlement* ("Spleen", IV $_2$), y los seres hostiles evocados en las dos estrofas vecinas se proveen a su vez de un epíteto estrictamente peyorativo (III $_3$ *infâmes araignées* y V $_3$ *Angoisse atroce*), mientras que las dos estrofas anteriores están exentas de semejantes adjetivos. En los tres sintagmas citados, el determinado y el determinante están expresivamente cimentados gracias a un doble comienzo vocálico, con una *a* a la cabeza de una de las palabras en cada par; asimismo, los dos términos asociados a las campanas clamorosas —IV $_3$ *Esprits errants*— están despojados de consonante inicial.

En el cuarteto central, que comprende la última parte de la triple prótasis (I $_1$ *Quand le ciel... _3Et que...*, II $_1$ *Quand la terre...*, III $_1$ *Quand la pluie... _3Et qu'un...*), la gradación ascendente de los tropos llega al clímax. El primero y el último participios

activos —I₂ L'ESPRIT GÉMISSANT | y III₁ LA PLUIE ÉTALANT |— van ambos seguidos, en el verso siguiente, de una inversión expresiva, que no aparece de otra manera en el poema, con el complemento adnominal antes del régimen directo del que depende: I₃ Et que de l'horizon | embrassant tout le cercle//, III₂ D'une vaste prison | imite les barreaux//. El término figurado *vaste PRISON* responde al término propio HORIZON, y los dos están ligados por una rima bisílaba de cuatro fonemas, que es de todas las rimas de "Spleen" la más *puissamment colorée*, por emplear la expresión de Baudelaire (*Prométhée délivrée*), y que difiere de las rimas finales por su paralelismo sintáctico, combinado con una discordancia de los géneros, que hacen eco ambos al género del sujeto: I₃ l'horizon - 4//; III₁ la pluie - 2prison.

La novedad que introduce el primer dístico de la estrofa central consiste en la inversión del orden jerárquico entre los términos propios y figurados. De acuerdo con las líneas III₁₋₂ es *la pluie étalant ses immenses trainées* la que imita *les barreaux d'une prison*, de suerte que el plano metafórico sirve de modelo al plano fáctico. Ya la segunda estrofa, que transforma la tierra en un calabozo, había puesto los dos planos en el mismo nivel, y la ulterior elevación del plano metafórico se realiza en la estrofa siguiente. El segundo dístico acaba de interiorizar el símbolo del presidio cósmico, identificando, por yuxtaposición, los barrotes de esta vasta prisión con una telaraña extendida *au fond de nos cerveaux*. Todo límite y toda diferencia entre el "terror del misterio" que envuelve el universo y el misterio que se refleja en nuestro pensamiento son suprimidos: el macrocosmos y el microcosmos *se confondent dans une ténébreuse et profonde unité*, por seguir el lenguaje de las "Correspondances".

No es sorprendente que, en la estrofa central, el sustantivo esté realzado y aparezca en toda su "majestad sustancial", provisto de un adjetivo que "lo viste y lo tiñe". Todos los sustantivos de esta estrofa, fuera de III₁ *la pluie*, sujeto inicial, están dotados de determinantes —epítetos o complementos adnominales. Este cuarteto cuenta con tres complementos

de este género, que no aparecen en ninguna otra parte del poema salvo en el verso citado de la primera estrofa, que está estrechamente ligado al verso correspondiente de la tercera (I₃-III₂). En el cuarteto central, los tres complementos adnominales cargan todos con adjetivos antepuestos, ora nominales, ora pronominales: III *2D'une vaste prison* | *3d'infames araignées*//, *2de nos cerveaux*//. Es el cuarteto central el que posee el máximo de epítetos antepuestos y de complementos directos. Todos los complementos colocados al final de verso (III *1traînées*, *2barreaux*, *3araignées*, *3cerveaux*) y los complementos directos, independientemente de su posición, están en plural, número cuyo valor es manifiestamente aumentativo.

Los versos interiores del cuarteto central, o sea las dos líneas centrales de todo el poema, enuncian la transformación de la primera metáfora, barrotes de la cárcel cósmica, en otra metáfora, redes tendidas por las arañas en nuestros cerebros. Únicos en todo el poema, estos dos versos contienen una paroxítora dentro de cada hemistiquio, y a consecuencia de la tensión que se establece entre el perfil acentual del verso y su segmentación, quedan de relieve netamente sobre todo su contexto: III *2D'une vaste prison* | *imite les barreaux*, // *3Et qu'un peuple muet* | *d'infâmes araignées*//. Si se atiende a la distribución de las clases gramaticales transitorias, es decir, las formas verbales sin flexión personal (*verbum infinitum*) y los adjetivos adverbializados que no portan expresión del número, en la primera mitad de "Spleen" se descubren cinco participios activos (I *2gémissant*, *3embrassant*; II *3battant*, *4cognant*; III *1étalant*), y en la segunda mitad un par de infinitivos (III *4tendre*; IV *4geindre*) seguidos de dos adverbios (IV *4opiniâtement*; V *2lentement*) y por último, dos participios ya pasivos (V *3vaincu*, *4incliné*), en tanto que los dos versos de en medio están desprovistos de toda forma transitoria.

Después de haber discutido las dicotomías simétricas de "Spleen" (estrofas pares e impares, central y periféricas, anteriores y posteriores, internas y externas, inicial y final), hay que abordar la bipartición sintáctica del poema, dividido entre los tres primeros cuartetos, que incluyen proposiciones subor-

dinadas, y las dos últimas estrofas, compuestas de proposiciones independientes. El comienzo de esta última pareja está marcado —al igual que el principio y el fin del poema (I₁ y V₄)— por el llamativo encuentro de dos acentos en el corte: IV *Des cloches tout à coup* | *SAUTENT avec furie*//.

Las dos partes, de extensión desigual, manifiestan un equilibrio sorprendente en la distribución de las categorías gramaticales. Así, las tres primeras estrofas, con su *Quand* ternario, comprenden seis formas verbales personales (dos por estrofa) y las dos últimas otras seis (tres por estrofa), en presente las doce. Cada una de las dos partes contiene cuatro veces la conjunción *et* (I_{1,3}, II₄, III₃; IV_{2,3}, V_{1,3}), en dos casos (pertenecientes a las estrofas impares: I₃, III₃; V_{1,3}) introduciendo una nueva proposición. Pese a las modificaciones sufridas por la quinta estrofa en las versiones sucesivas, el número de las conjunciones se ha mantenido intacto.

En las dos últimas estrofas, el plural está representado por cuatro sustantivos (comprendiendo tres sujetos) y cuatro verbos; en compensación, en las tres primeras todos los sujetos y predicados están en singular y el plural de los sustantivos abarca tan sólo nueve miembros secundarios de la frase. Las rimas comprenden ocho formas de plural en los tres primeros cuartetos, y ninguna en las últimas estrofas. Es particularmente agudo el contraste entre las estrofas limítrofes de las dos partes: a los cinco complementos, únicos nombres en plural en la tercera estrofa, la cuarta opone otras tantas formas en plural, pero que son tres predicados y dos sujetos.

En la primera parte del poema, todos los sujetos principales, es decir, los que no pertenecen a una proposición dependiente de otra proposición de la misma estrofa, están en singular. Desde el punto de vista de la significación que el poema asigna a estos sustantivos, pertenecen todos a la subclase material de los nombres definidos por Otto Jespersen como *mass-words* o *uncountables*, que, en su valor semántico dado no admiten sino el singular (I *ciel*; II *terre*; III *pluie*; *peuple*). A continuación, estos singulares ceden el lugar a plurales que designan una serie indefinida de artefactos manufacturados

(IV ₁ *des cloches*; V ₁ *de longs corbillards*), reemplazados a su vez por el singular obligatorio de la subclase inmaterial de las palabras "no contables", de acuerdo con el semantismo que les impone un contexto que excluye la idea de multiplicidad (V ₂ *Espoir*, ₃ *Angoisse*). Son, pues, dos categorías de los "no contables" las que gobiernan la mayor parte del poema.

Los sustantivos que funcionan como sujetos principales en la estructura sintáctica de cada estrofa son cuatro en cada una de las dos partes, y los ocho sujetos se reparten en cuatro pares cuyos dos términos están íntimamente unidos. La identidad del número y la oposición de los géneros caracterizan cada una de estas parejas: I ₁ *le ciel*, II ₁ *la terre*, que difieren por añadidura en la voz del predicado, activa/pasiva. El sujeto de la proposición subordinada en la segunda estrofa, II ₂ *l'Espérance*, en armonía también con su metáfora —*une chauve-souris*—, sigue el género del sujeto principal, y la personificación de este nombre abstracto es un procedimiento familiar para Baudelaire: *O toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante, // Engendras l'Espérance, — une folle charmante! //* ("Les litanies de Satan"). Las dos parejas de en medio invierten el orden de los géneros: III ₁ *La Pluie*, ₃ *un peuple*, con una confrontación paronímica de los dos términos —uno propio y el otro figurado— que atestiguan la tendencia a diferenciar los dos planos mediante el empleo de los artículos: definido para los términos propios, indefinido para los tropos (cf. I ₁ *le ciel - un couvercle*; II ₁ *la terre - un cachot*, ₂ *l'Espérance - une chauve-souris*; III ₁ *la pluie - une vaste prison*); IV ₁ *Des cloches*, V ₂ *de longs corbillards*, con aliteración de velares y contigüidad tradicional entre el sonar de campanas y el con-voy fúnebre. El sujeto de la proposición subordinada, *esprits* (IV₃), concuerda en número con los dos sujetos principales y adelanta el género de *corbillards*. La última pareja retorna al orden inicial de los géneros: V ₂ *l'Espoir*, ₃ *l'Angoisse*, marcados con mayúscula y asociados por un comienzo vocálico y por una asonancia en la última sílaba. *Angoisse et vif espoir* ("Le rêve d'un curieux") son vecinos y antípodas, a la vez, en la obra de Baudelaire. El factor funesto —masculino al

principio del poema (I ₁ *ciel*)— cambia a un femenino en el epílogo (V ₃ *l'Angoisse*), en tanto que la suerte trágica otrora asignada a los femeninos (II ₁ *la terre*, ₂ *l'Espérance*) elige finalmente un sujeto masculino (V ₂ *l'Espoir*).

El mismo principio de disimilación que se observa en la distribución de los géneros y de los artículos asoma también, a veces, en el tratamiento de los números —por ejemplo II ₃ *S'en va battant les murs* (pl.) | *de son aile timide* (sing.!) // ₄ *Et se cognant la tête* (sing.) | *à des plafonds pourris* (pl.!)//. La estructura de las diez rimas de "Spleen" está sometida a su vez a un proceso disimilatorio. En cinco casos los sustantivos, y en uno los adjetivos, riman entre sí: tres veces el adjetivo y una vez el adverbio riman con el sustantivo, en dos rimas divergen los géneros y en una rima los números, pero lo que sin cesar es desemejante es la función sintáctica de las palabras que riman.

El carácter brusco (el *tout à coup*) de la apódosis se halla netamente expresado en la estructura fónica de la cuarta estrofa, con sus *écroulements de vers*. Así, el choque de las dos *t* al principio y al final del cuarteto: IV ₁ *Des cloches tout à coup* | *sautent avec furie*//, ₄ *Qui se mettent à geindre opiniâtement*//; así también ese adverbio que abarca entero el último hemistiquio de la estrofa, suscitando un retruécano extraño (IV ₃ *SANS PATRIE*//, ₄ *opiniâtement*) y, único entre todas las palabras invariables, imponiéndose a la rima.

El verso inicial de las estrofas impares, respondiendo a las estrofas pares que preceden, se distingue de los otros versos por una marcha regularmente anapéstica: III ₁ *Quand la pluie étalant* | *ses immenses traînées*//; V ₁ *Et de longs corbillards, sans tambours ni musique*//. En el verso V₁, este esquema es particularmente nítido, puesto que todos los acentos, dentro de la línea, caen en oxítonas; mientras que III₁ contiene la paroxítona *immenses*. La quinta estrofa inaugura manifiestamente la segunda frase del poema, compuesta de tres proposiciones independientes y claramente separada de lo que precede por el único punto y el único guión de todo el texto.

Desde el primer verso de "Spleen", el cielo bajo y denso,

que pesa como una tapa, despierta de inmediato una asociación convencional con la tumba, pero el poema desarrolla otra cadena de metáforas por entero diferente: un calabozo húmedo, de muros y techos podridos, una vasta cárcel con barrotes. En cualquier caso, "Le couvercle" de Baudelaire usa las mismas metáforas, referidas al cielo para asignar el muro y el techo al *caveau* cósmico que ahoga al hombre *en quelque lieu qu'il aille*. Con todo y que los *plafonds pourris* con los que se golpea la cabeza *l'Espérance* puedan hacer que el lector piense más bien en un cementerio, sólo en la estrofa final la pretendida prisión *se transforme en tombeau*, según la fórmula sugerida por Baudelaire en el penúltimo "Spleen".

Cuando el locutor, señalado por los posesivos de la primera persona del singular, surge en la estrofa final de "Spleen", la simbólica fúnebre se superpone a la del calabozo. Es *dans mon ame* donde el tedéum de las campanas evocado por el penúltimo cuarteto se reinterpreta como un clamoreo seguido de un desfile silencioso de los carros mortuorios. La línea V₁ —*Et de longs corbillards, sans tambours ni musique*— repite, variándola, la construcción IV₃ *Ainsi que des esprits errants et sans patrie*. Los dos cuartetos posteriores son los únicos que usan la preposición aniquiladora *sans*. Todo —explicaré el poeta remitiendo a Emmanuel Swedenborg— *dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant (Réflexions)*. En la primera proposición del único cuarteto, lo espiritual, el alma del que monologa, se vuelve lugar de un cortejo fúnebre, concreto y múltiple. El yo, presentado en su interioridad espiritual, reaparece materializado y percibido desde el exterior: V₄ *Sur mon crâne incliné* | —¿inclinado en signo de resignación, o en el desplome que precede a la muerte? El cráneo, sinécdoque de la cabeza, adelanta el esqueleto desnudo de un cadáver, en tanto que el sujeto *Angoisse*, nombre abstracto personificado, en contraste con los *corbillards* de la primera proposición, pertenece a la esfera de lo espiritual. Ahora bien, la acción de este sujeto abstracto, así como el objeto directo que rige, son en cambio enteramente concretos: V₃ *l'Angoisse* | *atroce, despotique*, // ₄ *Sur*

mon crâne incliné | *plante son drapeau noir*, emblema de duelo. La reversibilidad de las dos relaciones conversas permanece. La espantable visión de los funerales mundiales en el alma del individuo se funde con la imagen de este individuo entregando el alma en el pavor del mundo.

Entre las dos proposiciones marginales del epílogo, se intercala otra tercera, que responde al segundo cuarteto, es decir, a la segunda de las tres proposiciones coordinadas que componen la prótasis de la primera frase del poema: esta segunda proposición del cuarteto final describe la suerte de la *Espérance-Espoir* que, vencida, se sepulta en el seno del universo después de haber fracasado trágicamente en su vano intento de batir la bóveda celeste con su ala tímida, carente de audacia. Situado entre *corbillards* y *Angoisse*, el nombre *Espoir* comparte lo masculino del primer sujeto y lo singular del segundo. Esta proposición, desprovista, al igual que la segunda estrofa, de cualquier referencia a la primera persona, no está guiada sino por el concepto abstracto e impersonal del *Espoir*. Esta abstracción universalizada separa fundamentalmente las dos proposiciones que captan el doble aspecto del yo: el espiritual y el natural. La proposición de que tratamos, única en todo el poema, que exhibe un encabalgamiento en la frontera de dos dísticos y produce dos cortos *rejets* (V₂ *Défilent lentement* | *dans mon âme; l'Espoir*, | V₃ *Vaincu, pleure, et l'Angoisse* | *atroce, despotique//*), sobresale por un asíndeton de la proposición introspectiva que la precede; esta última, por el contrario, comienza con un *Et* (V₁) que forma una "juntura anafórica" entre las dos frases independientes. como hace observar Tesnière en su notable obra sobre los *Éléments de syntaxe structurale*, no es menos cierto que las dos frases se encuentran siempre *un peu jonctées par ce lien, si lâche soit-il*. Por lo demás, la presencia de la conjunción antes de la primera proposición del cuarteto final, y su ausencia después de ésta, unen estrechamente los términos de la pareja *cloches - corbillards* y los separan del par siguiente *Espoir - Angoisse*. Así, una simetría especular vincula las tres proposiciones coordinadas de la estrofa final a las tres

proposiciones coordinadas de la prótasis: I $_2$ *Sur l'esprit gémissant*, $_4$ *nous verse un jour noir*; II $_2$ *l'Espérance*; III $_4$ *Vient tendre ses filets* | *au fond de nos cerveaux* // — V primera proposición: *dans mon âme*, segunda: *l'Espoir*, tercera: *Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir*. Estos dos trinomios están separados entre sí por la apódosis del período inicial, es decir, por la cuarta estrofa, cuya proposición principal comprende un predicado desdoblado y señala un paroxismo del movimiento ascendente: IV $_1$ *sautent...* $_2$ *Et lancent*. La otra estrofa par muestra un rasgo similar en parte: un desdoblamiento de los participios en la proposición subordinada a la proposición principal del cuarteto en cuestión, subordinada a su vez: II | $_1$ *Quand...* // $_2$ *Où...* $_3$ *S'en va battant...* $_4$ *Et se cog-nant...*

En este poema, al igual que en "Les chats", soneto de la misma recopilación, se distinguen varias divisiones del texto perfectamente nítidas, tanto desde el punto de vista gramatical como desde el de las relaciones semánticas entre las diversas partes del poema. Entre estos principios rivales que rigen las diferentes clasificaciones de las estrofas en el "Spleen", una tricotomía simétrica confronta el cuarteto central con dos cuartetos antepuestos y dos pospuestos, estableciendo una equivalencia entre las dos estrofas anteriores y las dos estrofas posteriores (2/2). Esta tricotomía (2 + 1 + 2) implica, por otra parte, una disparidad entre las estrofas pares y nones mutuamente opuestas (2/3).

Una dicotomía asimétrica se funda en la oposición sintáctica de las primeras tres estrofas, *subordinadas*, a las dos últimas, que son independientes (3/2).

Las tres primeras estrofas presentan al mismo tiempo tres proposiciones *coordinadas* correspondientes a las tres proposiciones coordinadas de la quinta estrofa (3/1), mientras que la cuarta estrofa, la apódosis —única estrofa del poema desprovista de proposiciones coordinadas, y sola que recurre a verbos coordinados en el interior de una proposición—, constituye la parte central de esta tricotomía asimétrica (3 + 1 + 1).

Otra dicotomía, aún menos simétrica que la primera, se

agrega a las clasificaciones precedentes: el texto incluye dos *frases*, una de cuatro estrofas y la otra de una sola (4/1), única estrofa del poema privada de proposiciones subordinadas, sea explícitas, sea elípticas. De estos cuatro principios de composición, cada aspecto subsiguiente aumenta el alcance del cuarteto epílogo, que acaba por tornarse el equivalente de todo el cuarteto anterior.

El asco de la vida o el rechazo del ser, implicados en el monosílabo extranjero que sirve de título al poema, han encontrado su ineluctable desenlace en las tropas fúnebres de la estrofa final, donde los *longs ennuis*, al apoderarse del ánimo, se metamorfosean en *longs corbillards* que pueblan *mon âme*, y el *jour noir* que nos vierte un cielo opresivo se muda en un *drapeau noir* que la angustia mortal planta *sur mon crâne*. Se recordará la opinión de Baudelaire acerca de las comparaciones, metáforas y epítetos poéticos, sacados de "*l'inepuisable fonds de l'universelle analogie*" (*Réflexions*).

Hay cuatro poemas en las *Fleurs du Mal* que llevan el mismo título de "Spleen", sin que esta palabra, con su fonetismo un tanto ajeno al francés (que pide una prótesis vocálica), aparezca en el texto. Ahora bien, el último poema con este título hace a esta "palabra tema" claras alusiones y la anagramatiza progresivamente, repitiendo sobre todo los dífonos *sp*, *pl* y, con intercambio de líquidas, el trífono *spr*: I ₂*ESPRIT*, ₄*PLUS*; II ₂*Espérance*, ₄*PLafonds*; III ₁*PLUie*, ₂*PRIson*, ₃*peuple*; *PRITs*; V ₂*L'ESPOir*, ₃*PLEure*, *desPOTique*. En cuanto al último verso, esboza un anagrama del vocablo entero: V ₄*sur mon crane INCLINÉ PLante son drapeau NOir*. El primero y el tercero de los poemas que llevan este título ofrecen en su primer verso palabras que aluden al consonantismo de *spleen*. El soneto LXXV, ₁*PLuviose*, *irrité contre la ville entière*; ₁₁*Cependant qu'en un jeu PLein de sales parfums*. LXXVII ₁*Je suis comme le roi d'un pays PLuvieux*. El segundo "Spleen" comienza con el verso ₁*J'ai PLUS de souvenirs que si j'avais mille ans*, y continúa insistiendo en el mismo dífono: ₁*PLein*, ₁₃*PLaintifs* | ₁₃*Désormais tu n'es PLUS* |.

Las preocupaciones anagramáticas tocantes a la palabra

que sirve de título a un poema están lejos de ser excepcionales en Baudelaire. Así "Le gouffre", poema cuya importancia en la obra del poeta fue subrayada por Pierre Guiraud, repite la palabra *gouffre* en la primera línea del soneto y vuelve a sus fonemas a partir del segundo cuarteto: *partout la profondeur, la grève//, affreux, sur le fond, multiforme, grand trou//, horreur, où//, fenêtres//, toujours, nombres, êtres//.*

El "furor del juego fónico", tal como lo definía Ferdinand de Saussure en su carta a Meillet, y el entrelazamiento insólito de las significaciones formales, gramaticales, y, por tanto, abstractas, no pueden dejar de desempeñar un papel primordial en la obra del poeta que tuvo la lengua y la escritura por *opérations magiques, sorcellerie évocatoire*, y proclamó el dibujo arabesco *le plus idéal de tous* (*Fusées*, VI, XVII). En su estudio magistral sobre la obra de Eugène Delacroix, y de acuerdo con los puntos de vista del pintor mismo, Baudelaire, sin dejar de reconocer la calidad dramática del tema en el arte, confiesa que la línea, con sus inflexiones, logra invadirlo *d'un plaisir tout à fait étranger au sujet*, y que una figura bien dibujada *ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace*. Exalta la nobleza de la abstracción contenida en la línea y el colorido del artista. Evidentemente la gramática de la poesía debió de cautivar a *l'homme de lettres* (*Fusées*, VI), que rechazaba como signo de debilidad enfermiza todo *enthousiasme qui s'applique à autre chose que les abstractions*.²

² Me fue grato haber podido discutir en Grenoble y Niza los primeros esbozos de este estudio con investigadores expertos como los esposos Gsell y los señores Pierre Guiraud y Marcel Ruff, y haber tenido oportunidad de consultar las sugestivas notas presentadas a propósito del "Spleen" por Yves Le Hir en sus *Analyses stylistiques* (París, 1965).

Debo reconocimiento a J. C. Milner por la amistosa ayuda que me prestó en ocasión de este trabajo y por sus sutiles observaciones lingüísticas. Debo mencionar, además, que descubre ingeniosamente una alusión anagramática al *Désespoir* en el segundo epíteto de la *Angoisse*: el adjetivo *V₃despotique*; de hecho, este epíteto ocupa el mismo lugar final que el antónimo de la angustia, el *Espoir*, en el verso precedente; los dos parónimos suprimen la conjunción y ofrecen los únicos casos de asíndeton en las estrofas del poema.

Análisis del poema "Revedere", de Mihail Eminescu¹

EL POEMA de Mihail Eminescu titulado "Revedere", que data de 1879, está escrito en forma de diálogo.

*1 "Codrule, codrutule,
2 Ce mai faci, drăgutule,
3 Că de cînd nu ne-am văzut,
4 Multă vreme au trecut,
5 Si de cînd m-am depărtat
6 Multă lume am îmblat."*

*7 "Ia eu fac ce fac de mult
8 Iarnă viscolu-l ascult,
9 Crengile-mi rupîndu-le,
10 Apele-astupîndu-le,
11 Troienind cărările
12 Si gonind cîntările;
13 Si mai fac ce fac de mult,
14 Vara doina mi-o ascult
15 Pe cărarea spre izvor
16 Ce le-am dat-o tuturor,
17 Împlîndu-si cofeile
18 Mi-o cîntă femeile."*

*19 "Codrule cu riuri line,
20 Vreme trece, vreme vine,
21 Tu din tînăr precum esti
22 Tot mereu întineresti."
23 "Ce mi-i vremea, cînd de veacuri*

¹ *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I (1962), pp. 47-54.
Escrito en colaboración con B. Cazacu.

24 *Stele-mi scînteie pe lacuri*
 25 *Că de-i vremea rea sau bună,*
 26 *Vîntu-mi bate, frunza-mi sună;*
 27 *Si de-i vremea bună, rea,*
 28 *Mie-mi curge Dunărea.*
 29 *Numai omu-i schimbător,*
 30 *Pe pămînt rătăcitor,*
 31 *Iar noi locului ne tinem,*
 32 *Cum am fost asa rămînem:*
 33 *Marea si cu rîurile,*
 34 *Lumea si pustiurile,*
 35 *Luna si cu soarele,*
 36 *Codrul cu izvoarele."*

Lo cual puede traducirse así:

1—Bosque, lindo bosque,
 2¿ cómo has estado, hermoso?
 3pues desde que no nos hemos visto
 4mucho tiempo ha transcurrido,
 5y desde que me alejé
 6muchas leguas he recorrido.

7—Hago lo que hago de siempre,
 8en invierno escucho el cierzo
 9que mis dulces ramas rompe,
 10detiene las aguas vivas,
 11cubre los senderos
 12y expulsa las canciones;
 13y hago lo que hago de siempre,
 14en estío escucho la doina
 15por los caminos de la fuente
 16que a todos ofrezco,
 17llenando sus cántaros
 18las mujeres me la cantan.

19—Bosque de ríos calmados,
 20pase el tiempo, vuelva el tiempo,

21 tú, por joven que seas,
 22 sin cesar rejuveneces.
 23 —Qué me importa el tiempo, desde hace siglos
 24 lucen las estrellas en mis lagos,
 25 haga bueno o haga malo,
 26 sopla el viento, canta la hoja,
 27 haga bueno o haga malo,
 28 fluye a mi gusto el Danubio.
 29 sólo el hombre es el que cambia
 30 en este mundo agitado,
 31 mientras que los demás tenemos lugar,
 32 seguimos igual que fuimos:
 33 el mar y sus riberas,
 34 la tierra y sus desiertos,
 35 la luna y el sol,
 36 el bosque y sus fuentes.

Dos veces el poeta se dirige al bosque y dos veces el bosque le responde. Cada una de las veces son 18 versos, diferentemente repartidos entre los interlocutores. En el primer caso, la alocución del poeta, compuesta de seis versos, va seguida de una réplica del bosque dos veces más larga.

Esta réplica se divide en dos períodos, de seis versos cada uno, que introducen líneas parecidas: *„la eu fac ce fac de mult — 13 Si mai fac ce fac de mult*. La primera mitad del poema presenta, de hecho, una estructura ternaria: comprende tres series de tres dísticos de rimas planas (*aabbcc*). Desde el punto de vista métrico y gramatical, cada uno de estos sextetos se descompone en dos partes, de las cuales una contiene un solo dístico, la otra dos.

"Revedere" está escrito en dímetros² trocaicos, y la primera mitad del poema sólo presenta la variedad cataléctica. Esta

² Empleamos el término "dímeter", consagrado en la versificación clásica. Hay que subrayar que, en realidad, se trata de versos que comprenden cuatro "pies", y así también podrían ser designados como tetrámetros.

aparece con dos formas netamente distintas. Una forma de tipo oxítono, con el acento gramatical en la séptima sílaba, acentúa asimismo la tercera sílaba, a veces también la primera (60%) y más raramente la quinta (20%). La otra forma es de tipo proparoxítono, sin acento gramatical en la séptima sílaba, pero que siempre acentúa la quinta y a menudo también la primera (70%), con cierta escasez la tercera (cerca de 30%). Por consiguiente, son los ictus pares los que se hallan reforzados en el tipo oxítono (*Pe cărărea spre izvór / Ce le-am dát-o tuturór*), y los ictus impares en el tipo proparoxítono (*Lú-na si cu soárele, / Códruł cu izvoárele*). El verso de dos acentos predomina en el tipo proparoxítono (85% de los casos), en tanto que el verso de tipo oxítono presenta a menudo tres acentos (53%), en ocasiones hasta cuatro (13%). El primer dístico del sexteto inicial del poema pertenece al tipo proparoxítono, y los dos dísticos que siguen forman un cuarteto oxítono. En cambio, el segundo sexteto, que introduce la réplica del bosque al poeta, comienza con un dístico oxítono, seguido de un cuarteto proparoxítono. El tercer sexteto, que concluye la arenga del bosque, vuelve al dístico proparoxítono y al cuarteto oxítono de la alocución del poeta, pero esta vez en orden invertido.

La composición gramatical de estos tres sextetos corresponde a su bipartición métrica. Así, la invocación, que forma el dístico inicial (1-2), va seguida de un cuarteto (3-6) cuyos dos últimos versos corresponden a los dos primeros por su composición sintáctica y léxica:

₃*Că de cînd nu ne-am văzut /* ₄*Multă vreme au trecut.*
₅*Si de cînd m-am depărtat /* ₆*Multă lume am îmblat.*

En el segundo sexteto, las formas conjugadas (7-8), así como los principios aliterados (*Ia eu... Iarnă*) de los dos primeros versos, se oponen a los cuatro versos siguientes, con sus cuatro gerundivos (9-12).

El dístico final del tercer sexteto (17-18) difiere del cuarte-

to precedente (13-16) por el género, el número y la persona de sus términos principales. La segunda mitad del poema se divide igualmente en tres fases complejas, la primera de las cuales, una nueva intervención del poeta, se limita a un solo cuarteto (19-22), y los dos períodos siguientes, uno de seis versos (23-28) y el otro de ocho (29-36), contienen la respuesta última del bosque. Las tres partes de este último intercambio forman, pues, una progresión aritmética — 4 : 6 : 8—. Cada uno de los dos períodos del discurso del bosque se subdivide en dos secciones. El sexteto del comienzo de la segunda respuesta del bosque, lo mismo que el que introduce la primera réplica, comprende un dístico (23-24) y un cuarteto cimentado por el paralelismo sintáctico y léxico de sus dos mitades (₂₅*Că de-i vremea rea sau bună...* ₂₇*Si de-i vremea bună, rea...*).

El paralelismo de los cuatro versos que cierran el poema (33-36) los opone a los cuatro versos precedentes. Esta división del último período en dos cuartetos es sustentada por el carácter proparoxítono del último cuarteto, que lo distingue del cuarteto anterior y evoca una correspondencia entre el fin del poema y su principio: ₁*Codrule, codrutule* — ₃₆*Codrul cu izvoarele*. En cuanto a los otros versos de la segunda mitad de "Revedere", sus variaciones métricas no siguen la fragmentación sintáctica del texto.

Todos estos versos van acentuados en la séptima sílaba (con excepción de la línea ₂₈*Mie-mi curge Dunărea*, ligada a 27 por una rima trisílaba: ₂₇*Si de-i vremea bună, rea*). Pero entre estos versos, diez ofrecen la variedad acataléctica del dímeter trocaico, desconocida en la primera mitad del poema (19-20, 23-26, 31-34). Estos octosílabos se distinguen por una tendencia pronunciada a la acentuación gramatical de los ictus impares, a más de los pares (50% de los versos tienen tres acentos, 37% tienen cuatro): ₂₅*Că de-i vremea rea sau buna* / ₂₆*Vîntu-mi bate, frunza-mi sună*. La composición del poema puede ser ilustrada mediante el esquema siguiente:

$$(2 + 4) + (2 + 4) + (4 + 2) + 4 + (2 + 4) + (4 + 4)$$

Esta arquitectura del poema nos permite analizar e interpretar la distribución de las diversas categorías gramaticales que sirven al desarrollo del tema lírico. Son los paralelismos sintácticos en el interior de los dísticos y de los cuartetos los que vuelven las categorías en cuestión particularmente sensibles a los lectores de esta pieza.

La palabra *vreme*, "tiempo", es el pivote del poema. Aparece seis veces, tres en las alocuciones del poeta (4, 20 bis) y tres en el discurso del bosque (23, 25, 27). El carácter, muy general e ineluctable, de este concepto está subrayado por el empleo constante del sustantivo *vreme* sin artículo, en las alocuciones del poeta (p. ej. *Vreme trece, vreme vine*), en tanto que siempre lleva artículo en el lenguaje del bosque. Asimismo *lume*, concebido como itinerario del poeta y acoplado a *vreme* en el cuarteto del primer apóstrofe al bosque (₆*Multă lume am îmblat*), halla su contrario en el cuarteto final enunciado por el bosque, donde el artículo definido está adherido al mismo nombre para evocar la imagen concreta del universo y sus desiertos (₃₄*Lumea si pustiurile*). Por lo demás, la falta de artículo es una marca general que diferencia los discursos del poeta y los del bosque.

En sus penetrantes *Études sur le temps humain* (1949), Georges Poulet ha recalcado la angustia tradicional inspirada por el intervalo entre pasado y presente. Es este sentimiento agudo el que apresa al poeta al volver, ₃₋₆"pues desde que no nos hemos visto / mucho tiempo ha transcurrido, / y desde que me alejé / muchas leguas he recorrido".

Mas la cuestión del cambio en el tiempo, sobreentendida en la fórmula estereotipada que el poeta dirige al bosque —¿qué haces ahora?, ₂*Ce mai faci—*, es de inmediato rechazada por este último: "—Hago lo que hago de siempre" (₇*la eu fac ce fac de mult*), "y lo que hago ahora lo hago desde hace mucho" (₁₃*Si mai fac ce fac de mult*). Así, el presente atemporal se introduce en el poema para servir de motivo conductor gramatical.

El bosque se mantiene pasivo, escuchando ya sea la canción de las mujeres que llenan sus cántaros, o la ventisca que

cubre los senderos y expulsa de ellos las canciones. No hay alternación de estaciones que pueda cambiar en nada esta eterna continuidad. El poeta, terco, se empeña en descubrir en este vaivén del tiempo (₂₀*Vreme trece, vreme vine*) el milagro del rejuvenecimiento de la naturaleza, pero a este mito humano el bosque contesta: "—Qué me importa el tiempo" (₂₃*Ce mi-i vremea*). Sea bueno o malo el tiempo (₂₅*Că de-i vremea rea sau bună*), haga tiempo bueno o malo (₂₇*Si de-i vremea bună, rea*), la permanencia de las cosas es inmovible, según la última parte de este discurso y del poema entero: ₂₉₋₃₂ "sólo el hombre es el que cambia / en este mundo agitado, / mientras que los demás tenemos lugar, / seguimos igual que fuimos".

El poeta trata de comulgar con la naturaleza y la antropomorfiza, dirigiéndose al bosque mediante vocativos (1, 2, 19), formas verbales (2, 21, 22) y pronominales (21) de segunda persona. Se esfuerza en hacerlo más próximo, más humano, colmándolo de diminutivos acariciantes (1, 2) y de epítetos halagüeños: ₂*drăgutule*, ₂₁*tînăr*, el primero de los cuales da ocasión a una notable paronomasia entre el determinante *draguțule* y su determinado *codruțule*: /dr.g/ — /k.dr/. Por el contrario, el lenguaje del bosque excluye el vocativo y también los verbos o los pronombres de segunda persona.

En tanto que no se halla forma pronominal de primera persona en los apóstrofes del poeta, el "yo" que les es ajeno aparece, en desquite, en el vocabulario del "lindo bosque" (*codruțule*). Su primer discurso comienza precisamente con el nominativo enfático "yo" (*eu*), mientras que el dativo del mismo pronombre, *mi* (el "dativo ético"), aparece en la segunda parte del primer discurso del bosque (₁₄*Vara doina mi-o ascult*) y aglutina toda la primera parte de su segundo discurso (₂₃*Ce mi-i...* — ₂₄*Stele-mi...* — ₂₆*Vîntu-mi... frunza-mi*), y es en forma redoblada como termina esta parte (₂₈*Mie-mi curge Dunărea*). Todo ocurre "a mi gusto", según nos lo anuncian todas estas charlas egocéntricas.

A la forma dialogada de las alocuciones del poeta, el bosque responde con monólogos impasibles que no tienen en

cuenta ni al interlocutor ni a ningún individuo en general. ¿Qué le importa la variabilidad del tiempo o de la especie humana? El interlocutor del poeta no le designa, ni con un verbo, ni con un vocativo, ni con un pronombre. Apenas recurrir al término más genérico, "hombre" (*omu-*), y esto sólo para denunciar el mundo humano temporal, cambiante y móvil, como única excepción (₂₉*Numai omu-i*) del orden cósmico atemporal y permanente. Las palabras estrechamente ligadas entre sí en "Revedere" —*om* y *vreme*— conducen el juego de las /m/ reiteradas: ₃*ne-am...* / ₄*Multă vreme...* / ₅*M-AM...* / ₆*M ultă lume amîmblat* / ...₂₅*vremea* / ₂₆*Vintu-mi... frunza-mi...* / ₂₇*vremea...* / ₂₈*Mie- mi...* / ₂₉*Numai o mu-i schimbător*/. Todos los fonemas de *vreme* son objeto de repeticiones expresivas: ₂₀*VREMÈ TRECE, VREME vine...* / ₂₁*p RECUM...* / ₂₂*MERE u întineres ti*.

La primera persona del plural figura al comienzo del poema, en la primera alocución del poeta (₃*nu ne-am văzut*) y reaparece luego hacia el final (31,32), en tres formas verbales y en el pronombre enfático *noi*. Pero en tanto que el apóstrofe del poeta al bosque estaban incluidos ambos, el "nosotros" del bosque excluye al poeta y al hombre en general. Con justa razón traduce Tudor Vianu este *noi* por "nos otros". Los ocho sustantivos del cuarteto final, que especifican el contenido del *noi*, pertenecen al género inanimado. Además, entre los 35 sustantivos que hay en el poema, no figura un solo nombre del género animado no personal, y solamente dos nombres del género personal, situados en la última parte de cada uno de los dos monólogos del bosque. Son, respectivamente, el singular masculino ₂₉*omu-i* y el plural de la forma correspondiente femenina ₁₈*femeile*.

El rigor de la selección de los sustantivos según su género gramatical aumenta más aún si se advierte que, de todos los nombres de objetos inanimados, los solos sustantivos masculinos que contienen las proposiciones del poema son el sol (₃₅*soarele*) y el bosque (₃₆*codrul*), en el último dístico de "Revedere", y las formas vocativas de este último nombre al principio de los dos apóstrofes del poeta (1, 19).

No solamente el único verdadero personaje del poema no

es ni nombrado ni designado, sino que incluso el inventario nominal de "Revedere" está reducido a todo lo que contrasta con mayor evidencia con el héroe, a excepción de dos términos genéricos, mencionados cada uno una vez: el inventario en cuestión se restringe a la categoría inanimada y, salvo por lo que toca a las líneas periféricas del poema, excluye el género masculino. Los objetos que el bosque nombra aparecen sin epítetos en sus monólogos; opone así ³³*rîurile*, sin más, a los ¹⁹*rîuri line* del poeta; asimismo ³⁴*lumea* a ⁸*multă lume*, ³⁶*codrul* a ¹⁻²*codrule... drăgutule*.

La selección de las categorías gramaticales de que hace uso el autor puede extenderse a todo el poema o puede ser restringida a algunas porciones, puestas en oposición con otras. De esta manera, como lo observamos ya, en las dos mitades de "Revedere" la primera parte, el apóstrofe del poeta al bosque, se distingue esencialmente, desde varios puntos de vista, de los monólogos del bosque. Pero la distribución diferente de las diversas categorías en el texto no se limita al contraste entre los discursos del poeta y del bosque. La comparación de los dos monólogos del bosque revela algunas particularidades significativas en la composición de cada uno de estos dos discursos y, por otra parte, su subdivisión en dos partes y la composición global de cada una de las dos mitades del poema exigen un análisis comparado en el plano gramatical.

En cuanto al sistema del verbo, el poema entero impone ciertas limitaciones a la elección de las categorías morfológicas. Así, el empleo de las formas verbales está limitado al modo indicativo, al presente y al pasado compuesto. La segunda persona no aparece en plural, y en singular no se emplea más que en los apóstrofes del poeta, donde se entremezcla —cosa típica de estas invocaciones— con las otras personas verbales.

La primera persona del plural señala la iniciación del poema (3) y su fin (31-33), y la correspondencia formal entre una y otro realza su contraste semántico. El pasado compuesto, a

su vez, liga el principio (3-6) con el final (32), así como el carácter puramente nominal del primer verso y del último cuarteto (33-36), pero una vez más las similitudes formales revelan una divergencia semántica: en el apóstrofe inicial del poeta, las formas de pasado marcan el intervalo temporal, en tanto que la réplica final del bosque, confrontando verbos sinónimos en presente y en pasado, afirma la identidad de los dos tiempos. Asimismo, el vocativo del primer verso, es decir, la invocación afectiva del hombre al universo, manifiesta una trágica disonancia con el último cuarteto, que remite nominalmente a un universo inanimado e inhumano.

Las formas del pasado y las frases nominales se eligen para enmarcar el poema y también para delimitar sus dos mitades. El motivo del sendero ofrecido "a todos" arranca de un verso puramente nominal (15) y de un verbo en pasado compuesto (16), llega a la imagen de las mujeres que cantan (₁₈*cîntă* en presente) mientras llenan sus cántaros, y cede entonces el lugar al segundo apóstrofe del poeta: "—Bosque de ríos calmados" (₁₉*Codrul cu rîuri line*). Este pasaje es el único en que se mitiga y se humaniza la lección del bosque, de suerte que el poeta vuelve al motivo de las aguas corrientes para intentar una nueva invocación.

Al principio del primer monólogo, las dos variedades de pasado y la tercera persona del plural acaban por sustituir el presente y la primera persona del singular, dominantes hasta aquí en el discurso. El segundo monólogo invierte este orden y crea, por contraste con el primer discurso, una especie de quiasma. Los versos descriptivos del primer monólogo terminan, y los del segundo recomienzan, en la tercera persona del plural —la persona que en vano se buscaría en los apóstrofes líricos del poeta (₁₈*Mi-o cînta femeile* — ₂₄*Stele-mi scînteie*). Es la tercera persona la que se impone luego y la que, en la primera parte del segundo monólogo, sirve para pasar revista, por un lado a los elementos inmutables y graciosos de la naturaleza, por otro, al género humano, móvil y acosado por el tiempo. El orden de los números (singular-plural) sigue siendo el del primer monólogo, pero el orden de las personas

se invierte. La primera persona del plural se apodera de la segunda parte del monólogo y termina el poema con una orgullosa y firme declaración de la inmutabilidad cósmica. La antinomia queda al desnudo; el esfuerzo del héroe por hallar un lenguaje común con la naturaleza ha fracasado; el diálogo se interrumpe.

Estructura gramatical del poema de Bertolt Brecht "Wir sind sie"¹

Nirgendwo sind die geheimnisvollen Gesetze verletzt, Gesetze der Interferenz, des Sichkreuzens und Synkopierens, mit denen im dichterischen Gebilde der innere Sinn und der grammatische Satzbau gegeneinanderspielen; nirgendwo auch hört man so hinreissend geheime Musik wie in diesen Versen, zum Beispiel denen aus der Mutter und der Massnahme...²

Arnold Zweig, 1934

HE AQUÍ las palabras del poeta Bertolt Brecht en defensa de la peculiaridad gramatical de sus versos: *Ego, poeta Germanus, supra grammaticos sto*. Razón tiene A. N. Kolmogorov cuando designa la constitución gramatical de la poesía como una de sus dimensiones más descuidadas. Verdad es que entre los investigadores de la literatura de distintos países, lenguas, tendencias y generaciones, nunca faltaron quienes veían en el análisis estructural de los versos una irrupción criminal de la lingüística en una zona prohibida, pero también ha habido lingüistas de distintas escuelas que han excluido el lenguaje poético del ámbito de los problemas interesantes para la lingüística. De los trogloditas depende el seguir siéndolo.

¹ "Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht 'Wir sind sie'", *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung* (Steinitz-Festschrift, Berlín, 1965), pp. 175-189.

² "En ninguna parte se quebrantan las misteriosas leyes de la interferencia, del entrecruzamiento, de la sincopación, merced a las cuales en la imagen poética se reflejan mutuamente el sentido interno y la constitución gramatical; en ninguna parte, tampoco, se escucha una música secreta tan arrebatadora como en estos versos, por ejemplo los de la *Madre* y los de la *Decisión...*"

Nuestro libro sobre la poesía de la gramática y la gramática de la poesía concluye con un análisis gramatical de poemas, en muy diversas lenguas, de los siglos xiv a xx; el último estudio se ocupa de un poema que B. Brecht (1898-1956) escribió en 1930. Originalmente el poema estaba incluido en su pieza didáctica *Die Massnahme* (cf. Brecht, *Versuche* 1-12, cuaderno 1-4 en la nueva edición berlinesa de 1963), pero después apareció independientemente en el volumen de poemas *Lieder Gedichte Chöre* (París, 1934):

- I ₁ *Wer aber ist die Partei?*
₂ *Sitzt sie in einem Haus mit Telefonen?*
₃ *Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbe-*
₄ *Wer ist sie?* [kannt?
- II ₅ *Wir sind sie.*
₆ *Du und ich und ihr – wir alle.*
₇ *In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in dei-*
[*nem Kopf.*
₈ *Wo ich whone, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst,*
[*da kämpft sie.*
- III ₉ *Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen und wir*
₁₀ *Werden ihn gehen wie du, aber*
₁₁ *Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg*
₁₂ *Ohne uns ist er*
₁₃ *Der falscheste.*
₁₄ *Trenne dich nicht von uns!*
₁₅ *Wir können irren, und du kannst recht haben, also*
₁₆ *Trenne dich nicht von uns.*
₁₇ *Dass der kurze Weg besser ist als der lange, das leugnet*
[*keiner*
- IV ₁₈ *Aber wenn ihn einer weiss*
₁₉ *Und vermag ihn uns nicht zu zeigen, was nützt uns seine*
[*Weisheit?*
₂₀ *Sei bei uns weise!*
₂₁ *Trenne dich nicht von uns!*

Traducción literal:

- I ₁ Pero ¿quién es el partido?
₂ ¿Está en una casa con teléfonos?
₃ ¿Son secretos sus pensamientos, sus decisiones desco-
 [nocidas?
₄ ¿Quién es?
- II ₅ Somos nosotros.
₆ Tú y yo y vosotros — nosotros todos.
₇ Está metido en tu traje, camarada, y piensa en tu cabeza.
₈ Donde yo vivo es su casa, donde te atacan combate.
- III ₉ Muéstranos el camino por seguir y nosotros
₁₀ lo seguiremos como tú, pero
₁₁ no sigas sin nosotros el camino atinado
₁₂ sin nosotros es
₁₃ el más errado.
₁₄ ¡No te apartes de nosotros!
₁₅ Podemos equivocarnos, y tú estar en lo cierto, así
₁₆ no te apartes de nosotros.
₁₇ Que el camino corto es mejor que el largo, nadie lo dis-
- IV ₁₈ pero cuando alguno lo conoce [cute
₁₉ y no puede mostrárnoslo, ¿de qué nos sirve su sapien-
₂₀ ¡Sé sabio entre nosotros! [cia?
₂₁ ¡No te apartes de nosotros!

En la mencionada edición parisiense, el poema lleva un título sacado de la interrogación inicial, "Wer aber ist die Partei?"; en la antología berlinesa de Brecht *Hundert Gedichte* (1951) el título viene de la primera línea de respuesta, en la segunda estrofa, "Wir sind sie". El poema procede del apogeo de la creación de Brecht, que coincide más o menos con la tercera década de su vida y la tercera también de nuestro siglo; este período lo abre *Die Dreigroschenoper* (1928) y el *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony* (1928-29), y lo cierran un par de dramas, no menos significativos, *Leben des Galilei* (1938-39) y *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939).

De aquellos mismos tiempos de búsqueda combativa "en

condiciones difíciles” es también el libro de Wolfgang Steinitz acerca del paralelismo en la poesía popular finocarelia³. La “gramática del paralelismo”, aguda interrogación, recibe por vez primera en esta obra una solución científica. El paralelismo gramatical sirve de recurso canónico en la tradición finocarelia, escrupulosamente indagada por Steinitz y, en general, en el folklore urálico y altaico, a más de en grandes áreas de la poesía universal; figura, por ejemplo, entre los principios inalienables del arte verbal chino antiguo, fundamenta el verso cananeo y en particular el bíblico viejo. Pero también en aquellos sistemas de versificación en los cuales el paralelismo gramatical no se cuenta entre las reglas obligatorias, no hay duda de su papel decisivo en la constitución y composición de los versos. Las tesis programáticas del investigador siguen en pie para todas las formas poéticas: “La investigación del paralelismo verbal deberá realizarse en distintas direcciones. Puede tratarse de las relaciones *de contenido* entre los pares de palabras: según qué leyes (psicológicas) se realiza la paralelización. O bien, qué coincidencia *formal* impera entre las palabras paralelas (o elementos paralelos). También parece importantísimo establecer las categorías *gramaticales* que se ponen en paralelo. Hay, por lo demás, que investigar las categorías conceptuales que son paralelizadas y las relaciones reinantes entre paralelismo verbal y aliteración” (*op. cit.*, 179; cursiva, del original).

Estos problemas surgen al leer con atención el poema “Wir sind sie”, de Brecht, perfecto ejemplo de las innovaciones artísticas claramente caracterizadas en su trabajo “Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen” (*Das Wort*, 1939; ahora también en *Versuche* 27/32, cuaderno 12, Berlín, 1961, 137-143). La supresión de la rima y de la norma métrica deja particularmente a la vista la arquitectura gramatical del verso. En los comentarios que se han hecho a la labor de Brecht, sus recursos predilectos —contraste entre frases

³ Wolfgang Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, FF Communications núm. 115, Helsinki, 1934.

correspondientes, repetición, inversión— han sido comparados con la instructiva respuesta que dio a un periodista que le preguntaba por el libro que más habría influido sobre él: "Sie werden lachen — die Bibel" ("—Va usted a reírse: la Biblia"; *Die Dame*, Berlín, 10 de enero de 1928).

El poema que hemos presentado consta de cuatro estrofas, correspondientes a los "cuatro agitadores" de la pieza didáctica de Brecht, quienes ante un tribunal del "coro de control" repiten su conversación con el "joven camarada" muerto por ellos: "Se ponen tres frente al otro; uno de los cuatro representa al joven camarada." La primera estrofa es lo que dice el joven camarada, las otras tres estrofas son puestas en boca de los agitadores; según la indicación del autor, "los tres agitadores pueden repartirse el texto" (354). La longitud de las cuatro estrofas difiere: a dos cuartetos (I, II) sigue un octeto (III) y un quinteto (IV). En virtud de la puntuación chocarrera, aunque impertinente consecuencia, de Brecht, las estrofas de menos versos —las primeras dos— contienen cuatro oraciones completas cada una (*sentences*), en tanto que las estrofas con más de cuatro versos —las dos últimas— tienen tres cada una. A las cuatro interrogaciones de la primera estrofa, que ocupan sendos versos, responde la segunda estrofa con enunciados, otra vez de un verso cada uno. Tanto la tercera como la cuarta estrofa concluyen con un par de exclamaciones, de modo que la interrogación del cuarto verso corresponda a las cuatro preguntas de la primera estrofa. La primera oración de la tercera estrofa está interiormente emparentada, merced a su forma afirmativa, con las cuatro oraciones afirmativas de la segunda estrofa. En este rasgo sintáctico, así como en toda una serie de particularidades gramaticales, se manifiesta la composición cerrada de esta poesía. El siguiente esquema representa las correspondencias sintácticas dentro de las estrofas:

I	????	II
IV	?!!	III	.!!

El Bertolt Brecht-Archiv de Berlín ha puesto amablemente a nuestra disposición el mismo texto en dos variantes, procedentes del trabajo de Brecht en su pieza *Die Massnahme* (la signatura de la primera variante es 460/33; la de la otra es 401/32-33). La comparación de las dos variantes entre sí, y la confrontación de la versión incorporada al texto impreso de la pieza didáctica con la redacción definitiva del poema en el volumen *Lieder Gedichte Chöre*, revela que el fraseo inicial del texto difiere del de la redacción posterior. Tanto en las dos variantes del Brecht-Archiv como en el texto impreso de la pieza didáctica, al final del verso *„In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem Kopf* no hay aún punto; Brecht omitía tercamente, sin falta, la coma a final de verso. En la versión manuscrita más vieja, el verso 18 decía inicialmente “*aber wer weiss ihn? und wenn ihn einer weiss*”, pero las palabras que aquí subrayamos fueron tachadas de la copia mecanografiada por el autor en persona. En el texto primitivo, las oraciones se distribuían dentro de las estrofas como sigue:

I	????	II	...
IV	??!!	III	..!!

El común denominador de las estrofas I y II es formulable de esta suerte: todas las oraciones tienen un verso cada una y son equivalentes sintácticamente dentro de la estrofa; las estrofas III y IV terminan en sendos pares de oraciones exclamativas; las estrofas I y IV contienen cada una cuatro oraciones, las estrofas II y III, tres. Fuera de las dos oraciones exclamativas, que cierran tanto la tercera estrofa como la cuarta, todas las oraciones de las estrofas primera y cuarta son interrogantes, y afirmativas las de las estrofas segunda y tercera.

No sólo la distribución de tipos de oración gramaticalmente diferentes, sino, ante todo, la distribución de las categorías gramaticales dentro de las cuatro estrofas muestra inequívocamente que el poema se articula en dos *pares* de estrofas, un par inicial y un par final. Las coincidencias gramaticales entre las dos estrofas de cada uno de estos pares pueden

considerarse correspondencias intrapariales. Las hay tanto en el par inicial como en el final. Por otra parte, se aprecian peculiaridades gramaticales que son comunes a pares diferentes, o sea, correspondencias interpariales. Es significativo que el poema "Wir sind sie" no presente propiamente ninguna coincidencia gramatical entre las dos estrofas pares y las dos impares, en tanto que hay rasgos comunes que vinculan la segunda estrofa a la tercera y la primera a la cuarta. Esto quiere decir que los dos pares de estrofas no están aquí ligados merced a una simetría directa, sino por simetría especular, de suerte que las cuatro estrofas constituyen un todo gramatical cerrado: la primera estrofa está en correlación con la segunda, la segunda con la tercera, ésta con la cuarta, y la cuarta con la primera. Las correspondencias gramaticales entre la estrofa inicial y la final serán designadas como *periféricas*, en tanto que las existentes entre la segunda estrofa y la tercera las designaremos como correspondencias *medias*. Si se compara la distribución de las oraciones globales en las estrofas de diferente redacción, resulta que el texto primitivo favorecía correspondencias interpariales, en tanto que la versión definitiva insiste en las correspondencias dentro de cada uno de los pares.

El siguiente pasaje del texto, que sigue a la conversación del "joven camarada" con los agitadores y que podemos llamar "elogio del partido", encomendado al coro, tiene por misión en la obra de Brecht, al igual que otras intervenciones del coro de control, desempeñar una función puramente organizadora y estratégica. Esto se vincula una vez más al requerimiento del poeta de "evitar el abigarramiento melódico" (p. 352). El afán de forma unitaria en este coral se manifiesta en un paralelismo canónico, en verdad bíblico, que sustenta los primeros cuatro de los seis dísticos de este panegírico:

1Der Einzelne hat zwei Augen

2Die Partei hat tausend Augen.

3Die Partei sieht sieben Staaten

4Der Einzelne sieht eine Stadt.

⁵*Der Einzelne hat seine Stunde*
⁶*Aber die Partei hat viele Stunden.*
⁷*Der Einzelne kann vernichtet werden*
⁸*Aber die Partei kann nicht vernichtet werden.*

O sea, al pie de la letra:

¹El individuo tiene dos ojos
²el partido tiene mil ojos.
³El partido ve siete Estados
⁴el individuo ve una ciudad.
⁵El individuo tiene su hora
⁶pero el partido tiene muchas horas.
⁷El individuo puede ser aniquilado
⁸pero el partido no puede ser aniquilado.

Prescindiendo de la estricta simetría gramatical y léxica, cada par de versos está soldado por una triple asonancia: ¹*Einzelne* - *ZWEI* - ²*Partei*; ¹*AUGen* - ²*tAU send*- *AUGen*; ³*Partei* - ⁴*Einzelne* - *EINE*; ³*SIEht* - *SIEben* - ⁴*SIEht*; ⁵*EINzelne* - *SEIN e* - ⁶*Partei*; ⁷*ver NICHTet* - ⁸*NICHT* - *verNICHTet*.

El poema "Wir sind sie", que en la pieza didáctica va *delante* del panegírico, pero que *sigue* inmediatamente a éste en el volumen *Lieder Gedichte Chöre*, emplea, pese a todo lo caprichoso de su composición y de una manera bien ostensible, la contraposición, de construcciones sintácticas análogas, y recurriendo, por cierto, a un material léxico también análogo:

¹*Wer aber ist die Partei?*
⁴*Wer ist sie?*
³*Sind ihre Gedanken geheim,*
ihre Entschlüsse unbekannt?
⁷*In deinem Anzug steckt sie, Genosse,*
und denkt in deinem Kopf.
⁸*Wo ich wohne, ist ihr Haus,*
und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie.

El texto está saturado de innumerables paralelismos, como repeticiones de palabras o grupos de palabras (p. ej. ¹⁴ ¹⁶ ²¹ *Trenne dich nicht von uns!*), variaciones de palabras, es decir empleo de distintos miembros de un paradigma o de diferentes formaciones de una misma raíz: ² *in einem Haus* - ⁸ *ihre Haus*; ⁹ ¹¹ *den Weg* - ¹⁷ *der Weg*; ⁹ *wir* - ¹⁵ *wir*; - ¹¹ ¹² *ohne uns* - ¹⁴ ¹⁶ *von uns*; ⁹ *gehen sollen* - ¹⁰ *werden gehen* - ¹¹ *gehe*; ⁹ *zeige* - ¹⁹ *zu zeigen*; ³ *Gedanken* - ⁷ *denkt*; ¹¹ *richtigen* - ¹⁵ *recht haben*; ¹⁸ *weiss* - ¹⁹ *Weisheit* - ²⁰ *weise*.

Tanto el poliptoton como la derivación recalcan las categorías gramaticales, de manera que su distribución pasa a ser factor esencial del poema entero.

Dentro del texto total, que incluye 142 palabras, se manifiesta una serie de peculiaridades características si se examinan las relaciones cuantitativas entre las diversas clases de palabras. El poema contiene 13 nombres sustantivos y 40 pronombres sustantivos, a más de 8 nombres adjetivos y otros tantos pronombres adjetivos, a lo cual se asocian 7 formas de artículo (la forma *cero* del artículo indeterminado cae fuera de las palabras efectivamente presentes que contamos). Aunque hay 6 adverbios pronominales, faltan por completo adverbios nominales. Los verbos están representados por 20 verbos léxicos y 13 formales, que no sólo difieren de los primeros en su constitución semántica y su función sintáctica, sino asimismo por peculiaridades específicas en el paradigma del presente: ¹ ⁴ ¹² ¹⁷ *ist*, ³ ⁵ *sind*, ²⁰ *sei*, ⁸ *wirst*, ¹⁰ *werden*, ⁹ *sollen*, ¹⁶ *kannst*, ¹⁵ *können*, ¹⁹ *vermag*. Si se añade a los 61 pronombres (incluyendo los 7 artículos) los 13 verbos formales y las 27 "partículas" (preposiciones, conjunciones, partículas modales), resulta que 101 palabras, o sea más del 70% del número total de ellas, son palabras formales, gramaticales (*mots-outils* de Greimas).⁴ En tanto que en las palabras léxicas (*mots pleins*) los morfemas radicales tienen significación léxica, y todos los demás morfemas (afijos) significación gra-

⁴ A. J. Greimas, "Remarques sur la description mécanographique des formes grammaticales", *Bulletin d'information du Laboratoire d'analyse lexicologique*, II, Besançon, 1960.

mática, las palabras formales, ya consten de uno o más morfemas, no tienen ninguno de éstos con significado léxico, de suerte que cada morfema presente tiene sólo significado formal.⁵ Una palabra formal no da ninguna característica concreta, material, ni nombra ni describe en sí ningún fenómeno; señala apenas las relaciones que se dan entre las manifestaciones, y las determina. Significativamente, en este poema los nombres quedan por detrás de los pronombres, que establecen el nexo entre el fenómeno designado y, por otro lado, el contexto y el acto enunciativo. En esta manera pronominal halla sin duda su expresión más rotunda la actitud hacia el habla más estrechamente vinculada a la experiencia teatral de Brecht y que describió en su trabajo "Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen": "Siempre pensé en el habla. Y me hice con una técnica bien definida para el habla (ya fuera en prosa o en verso). La llamé gestual. Esto quería decir que el habla debía seguir de cerca al gesto de la persona hablante" (p. 139).

En el lenguaje, lo que está más cerca del gesto es la naturaleza deíctica del pronombre, y, seguro, no es por azar por lo que el autor cita ocho versos de Lucrecio, con 16 pronom-

⁵ A. M. Peškovskij ha delineado claramente la pronominalidad: "Paradoksalnost' ètikh slov zaključaetsja, stalo byt', v tom, što u nikh *sovsem net veščestvennogo* značenija, a što u nikh i osnovnoe [kornevoe] značenie — formal' noe i dobavočnoe [suffiksál' noe] — formal' noe. Polučaetsja, tak skazat', 'forma na forme'. Ponjatno, što v grammatike takaja gruppa slov (imejuščajasja, meždu pročim, v každom jazyke i vezde, razumeetsja, v ničtožnoj proporcii ko vsem drugim slovam jazyka) zanimaet soveršennno osoboe položenie; ...ona *sugubo* grammatična, tak kak po značeniju isključitel' 'no formal' na i tak kak kornevoe značenie v nej *naibolee obščie i naibolee otvlečennno* iz vsekh grammatičeskikh značenij" (*Russkij sintaksis v naučnom osvveščenii*, Moscú, 1956⁷, 155). ("Parece así que lo paradójico de estas palabras resulta de su total carencia de significación léxica y de que su significado fundamental [radical] es formal, y el aditivo [del sufijo] lo es también. Se trataría, por así decirlo, de 'forma en forma'. Se comprende que en la gramática, este grupo de palabras (que se dan en todas las lenguas, aunque siempre, por supuesto, en proporción muy inferior a las demás palabras) ocupen una posición muy especial; ...son gramaticales por partida doble, puesto que su significado es exclusivamente formal y su significado radical es el máximamente general y el máximamente abstracto de todos los significados gramaticales.")

bres, como ejemplo patente de riqueza en los elementos gestuales. Pensemos sólo en esas líneas, tan ricas en pronombres, de Brecht, la central de las cuales fue empleada como título facultativo del poema entero. Los tres versos contienen trece palabras formales, entre ellas nueve pronombres:

⁴*Wer ist sie?*

⁵*Wir sind die!*

⁶*Du und ich und ihr — wir alle.*

Es de esperar que los abundantes pronombres del poema "Wer aber ist die Partei?", y en especial las 38 formas personales y las correspondientes formas posesivas, o sea, el 51% de todas las palabras declinables, desempeñen un papel esencial en la constitución del poema y en su despliegue dramático.

A las correspondencias intrapariales corresponde la aparición de la forma femenina *sie* y del correspondiente posesivo *ihr*, sólo en la primera y la segunda estrofas: las dos contienen cada una cuatro casos, y en cada una hay dos en una línea y sendos casos en las otras dos. Hasta las estrofas tercera y cuarta no aparecen pronombres personales en casos oblicuos: *uns*, cinco veces en la tercera y cuatro en la cuarta; *dich*, dos veces en la tercera y una en la cuarta estrofa. Las dos primeras estrofas contienen 15 pronombres sustantivos en nominativo y ni uno solo en caso oblicuo. En las estrofas tercera y cuarta, el pronombre *der, die, das* conecta la proposición principal con la subordinada del verso inicial: ⁹*Zeige uns den Weg, DEN wir gehen sollen* y ¹⁷*Dass der kurze Weg besser ist als der lange, DAS leugnet keiner.*

Por lo que toca a las correspondencias interpariales, señalemos aquí que en las estrofas I y IV falta el nominativo de los pronombres personales y posesivos de primera y segunda persona, mientras que el pronombre *du* aparece dos veces en la estrofa II y otras tantas en la III; el pronombre *wir*, dos veces en la II y tres en la III; los pronombres *ich, ihr y dein*, en cambio, están exclusivamente en la estrofa II. Además, el pronombre interrogativo sólo aparece en las estrofas periféricas:

dos veces (en nominativo) *wer* en I y una vez (en acusativo) *was* en IV. Por último, la presencia del artículo indeterminado *einer* en IV debe interpretarse como eco del artículo indeterminado de I, donde figuran la forma *ein* y la forma cero del plural (₂*in einem Haus mit Telefonen*).

El poema contiene 13 sustantivos, de los cuales sólo el apóstrofe *Genosse*, que cae fuera de la oración, ilustra la categoría de lo animado. De los demás 12 sustantivos, hay cuatro en el primer par de estrofas y dos en el segundo, en nominativo, y otros tantos (4 + 2) en casos marcados, o sea oblicuos. Entre ellos, tres sustantivos abstractos (₃*Gedanken*, *Entschlüsse*, ₁₉*Weisheit*) y un colectivo (₁*Partei*) están sólo en nominativo y pertenecen exclusivamente a las estrofas periféricas, en tanto que los nombres de cosas, inanimados, figuran sólo en combinaciones preposicionales en dativo, y sólo en el primer par de estrofas, o bien aparecen primero en caso oblicuo y adoptan la forma del nominativo al pasar a la estrofa siguiente: tal es la imagen estática del par inicial ₂*in einem Haus* - ₈*ist ihr Haus*, y la dinámica del par final ₉*den Weg* - ₁₁*den richtigen Weg* - ₁₇*der kurze Weg*. Señalemos de paso que sólo se dan sustantivos femeninos en las proposiciones interrogativas de las estrofas periféricas: ₁*die Partei?*/ - ₁₉*Weisheit?*/.

De los pronombres sustantivos de tercera persona, todos atañen, sin excepción, a un nombre inanimado: *sie* = *die Partei*, *er* = *der Weg*. Junto con el pronombre interrogativo ₁, ₄*wer*, que abre el texto, el empleo del ₂, ₄*sie* (y *ihre*) anafórico por el sustantivo *Partei* anuncia el tránsito a la categoría de lo animado, que se consuma al principio mismo de la segunda estrofa, al igualarse *sie* y *wir* y con el desplazamiento del primer pronombre por el segundo en las dos estrofas terminales. El poder de convicción de semejante metamorfosis es apoyado por la confrontación sinécdoquica de este *sie* con los pronombres propiamente personales en singular: ₇*in deinem Anzug steckt sie*, *Genosse*, *und denkt in deinem Kopf*. / *Wo ich wohne, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie*.

Nada más en la primera estrofa hay sustantivos en plural: ²*mit Telefonen*, ³*Gedanken*, *Entschlüsse*. Estos plurales preparan asimismo el lugar al plural de los pronombres personales, lugar que les ceden en las estrofas II-IV, particularmente en las formas *wir* (II-III) y *uns* (III-IV). En el verso ⁶*Du und ich und ihr - wir alle*, el pronombre *wir* no sólo incluye al hablante, *ich*, y al interlocutor directo, *du*, sino también a múltiples interlocutores sin nombre, *ihr*. Una implicación recíproca vincula a todo trance las formas *du* (II-III) y *dich* (III-IV) a las formas *wir* (II-III) y *uns* (III-IV). El *ich* requiere la participación del *du* en el mismo verso: ⁶*Du und ich,...*, ⁸*Wo ich... und wo du...* En la segunda estrofa tanto el *ich* como el *du* son partes del colectivo *wir alle*; por lo demás, aquí el *wir* se equipara a cada una de estas partes, e incluso *wir* es parte inseparable, tanto del *ich* como también del *du*. Pero si el *du* en esta estrofa es *pars pro toto* y el *wir* un *totum pro parte*, esta relación se altera rotundamente en las siguientes estrofas: el vínculo interno, sinecdóquico, se muda de golpe en afinidad metonímica y alcanza un conflicto trágico entre lo individual y lo colectivo; se llega a la "traición", que es como llamó Brecht en su pieza a la escena entera que trae estos versos. El *wir* inclusivo, que incluye al interlocutor, es relevado por el *wir* exclusivo, que se opone a la segunda persona.⁶ La inestabilidad semántica y la contradicción interna inherentes al pronombre de primera persona del plural llega a ser el motivo conductor del "Lied des Kulis", que Brecht empezó por incorporar a su pieza didáctica *Die Ausnahme und die Regel* (cf. *Versuche* 22/23/24, cuaderno 10, Berlín, 1961, 156s.), pero que luego

⁶ En la elaboración teatral del diálogo, las relaciones mutuas entre el tú y el nosotros, entre el "joven camarada" y los "cuatro agitadores", son subrayadas notablemente por la indicación del autor: cada uno de los cuatro actores debe tener oportunidad de presentar una vez el comportamiento del joven camarada, así que cada actor debe representar una de las cuatro escenas principales de este último (p. 534). Esta permutación convierte en artificio artístico el papel de los *shifters*, que en el lenguaje desempeñan, ante todo, los pronombres personales; v. nuestro trabajo *Shifters, verbal categories, and the Russian verb*, Cambridge, Mass., 1957, 1, 5.

se imprimió en forma autónoma con el título harto significativo de "Lied vom ich und wir" (cf. *Gedichte*, Frankfurt a.M., 1961, 211). La estrofa final de esta canción descubre la temática pronominal, metalingüística:

*Wir und ich: ich und du
das ist nicht dasselbe.
Wir erringen den Sieg
Und du besiegst mich.*
(Nosotros y yo: yo y tú
no es lo mismo.
Obtenemos la victoria
Y tú triunfas de mí.)

Las formas *du* y *wir* pasan de la segunda estrofa a la tercera, pero no ya en nominativo, único caso de los pronombres personales en las dos estrofas iniciales, sino también en acusativo, ¹⁴ ¹⁶*dich*, junto al nominativo ¹⁰ ¹⁵*du* en la tercera, y en la cuarta el acusativo-dativo ⁹ ¹¹ ¹² ¹⁴ ¹⁶*uns* al lado del nominativo ⁹ (bis) ¹⁵*wir*. Además, un nuevo motivo central —*der Weg*— obtiene aquí una designación anafórica en nominativo, ¹²*er*, y en acusativo, ¹⁰*ihn*. De este modo, los participantes nominales del poema aparecen por vez primera en la tercera estrofa en el papel de objetos de la acción. Hay que subrayar que, de los ocho verbos léxicos de la tercera estrofa seis, más los cinco de la cuarta, rigen acusativo, mientras que las dos estrofas iniciales no contienen ni un acusativo ni un dativo sin preposición, y la construcción transitiva es sustituida por una forma pasiva: ⁸*wo du angegriffen wirst*. Los giros preposicionales de las estrofas iniciales carecen de toda dinámica: ²*in einem Haus mit Telefonen*, ⁷*in deinem Anzug... in deinem Kopf*. En cambio, en las dos estrofas terminales casi todas las formas casuales se compendian en el motivo ablativo de la separación: ¹¹*Gehe nicht ohne uns*; ¹²*ohne uns*; ¹⁴ ¹⁶ ²¹*Trenne dich nicht von uns*. En las dos estrofas del principio sólo hay sustantivos en caso oblicuo y ligados a preposiciones, en tanto que en el par final de estrofas sólo se unen pronombres a preposiciones.

Las preguntas y respuestas de las estrofas iniciales se ocupan de las relaciones internas de los fenómenos, independientemente de su posterior desarrollo y posibles conclusiones prácticas; en la tercera estrofa, en cambio, están los dos focos del esquema, *du* y *wir*, así como la resultante de las dos fuerzas, *er*, o sea el camino buscado, empalmados y con distinta perspectiva abreviadora. El tema de las colisiones y de su superación se hace más y más apremiante. En la estrofa final, el nominativo autosuficiente de los tres pronombres se esfuma del todo y deja el puesto a las múltiples formas oblicuas ²¹*dich*, ¹⁸*ihn* y ^{19 (bis)}, ²⁰ ²¹*uns*. Y si el *sie impersonal anafórico* (⁴*Wer ist sie?*) en la segunda estrofa fue relevado por el *wir* personal, por otro lado, en la cuarta estrofa, el *du* personal es sustituido polémicamente por el nominativo despersonalizado ¹⁸*einer*.

Entre las novedades que distinguen las estrofas finales de las iniciales hay también confrontaciones sintácticas, entre dos factores separados de pronto: *wir* / ¹⁰*Werden ihn gehen wie du*, o entre dos caminos encontrados, de los cuales toca uno a *wir* y otro a *du*: ¹⁷*der kurze Weg besser ist als der lange*. Al mismo tiempo, señalemos que en la edición impresa del texto didáctico dice *wie der lange*, forma coloquial que unía sintácticamente la segunda comparación a la primera.

De las imágenes de las estrofas iniciales se pasa en las demás a un asalto implacable de réplicas repetidas. Al encadenamiento pasivo de verbos en modo indicativo, no marcado, en las dos primeras estrofas, suceden en las finales (junto a cinco formas de indicativo) seis imperativos y cinco combinaciones de verbos modales con infinitivo: ⁹*gehen sollen*, ¹⁰*werden gehen*, ¹⁵*können irren*, *kannst recht haben*, ¹⁹*vermag zu zeigen*. A rasgos generales, las dos estrofas terminales se distinguen por el grado de saturación con categorías marcadas: los modos y casos marcados, así como las 20 formas plurales de los pronombres personales, frente a sólo tres en el par de estrofas iniciales. Es significativo que el verbo formal *werden*, presente en las dos estrofas interiores, constituya en la segunda estrofa (con participio) la diátesis, y en cambio en

la tercera (con infinitivo) una forma modal: ${}_8$ *angegriffen wirst* y ${}_{10}$ *werden gehen*.

Paralelamente al imperativo y a las demás formas modales marcadas, entran en el texto oraciones negativas, ausentes de las estrofas primera y segunda. La negación *nicht* se repite cinco veces en las estrofas finales. Además, en la cuarta figura el pronombre negativo ${}_{17}$ *keiner*, y la figura retórica ${}_{19}$ *was nützt uns* con el sentido de *es nützt uns nicht*.

Todas las designaciones pronominales de los personajes van acompañadas de resonancias intensificadoras en el contexto del poema. Correspondientemente, la forma ${}_2$ *ist sie* de la primera versión (460/33) se conserva en el primer texto mecanografiado (401/33) y es después borrada y sustituida en la versión a lápiz por *Sitzt sie*. De suerte que la redacción definitiva de las dos estrofas iniciales reza ${}_2$ *ist sie* - ${}_3$ *ist sie* - ${}_4$ *ist sie* / - ${}_5$ *sind sie* / - ${}_7$ *sie* - ${}_8$ *sie*. Es característico que la combinación *Wir sind sie*, que abre la segunda estrofa, sea captada por el lector alemán como violación de la norma sintáctica, y que en las estrofas siguientes desaparezca también el *sind* junto al *sie*. El pronombre ${}_5$ *wir* es codeterminado por asonancia con el ${}_1$ *Wer* de la primera estrofa. La pregunta que cierra esta estrofa, ${}_4$ *Wer ist sie?*, es reemplazada al comenzar la siguiente estrofa por fonemas y formas paralelos de la respuesta ${}_5$ *Wir sind sie*. El contexto gramatical y fonológicamente afín es subrayado por las repeticiones *wir* - ${}_6$ *Du und ich und IHR* - *wir alle* / ${}_8$ *wö - wohne* - *wo - wirst*. La tercera estrofa crea un estrecho nexos asociativo entre las palabras *wir* y *Weg*, la segunda de las cuales reaparece también en la estrofa siguiente de manera que ambas estrofas se imbrican en una red de consonantes iniciales idénticas: ${}_9$ *weg - wir - wir* / - ${}_{10}$ *werden - wie* - ${}_{15}$ *wir* - ${}_{17}$ *weg* - ${}_{18}$ *wenn - weiss* / ${}_{19}$ *was - weisheit* / - ${}_{20}$ *weise*. A la forma pronominal oblicua *uns* que impregna las dos estrofas finales la prepara y apoya la repetición de la conjunción de sonido afín *und*: ${}_6$ *und - und* - ${}_7$ *und* - ${}_8$ *und* - ${}_9$ *uns - und* - ${}_{11}$ *uns* - ${}_{12}$ *uns* - ${}_{14}$ *uns* / - ${}_{15}$ *und* - ${}_{16}$ *uns* / - ${}_{19}$ *und - uns* - *uns* - ${}_{20}$ *uns* - ${}_{21}$ *uns* /.

La sospecha acerca de la residencia del partido y de lo

enigmático de sus empeños y decisiones, que resuena en las preguntas penetrantes de la primera estrofa, recibe la contestación más categórica en las asonancias de la estrofa siguiente: ¹...*die Partei?* ²...*in EINEM Haus...?* ³...GEDANKEN GE^hAM, ...*unbekannt?* - ⁷IN DEINEM ANZUG *steckt sie*, GEN^oSSe, UNDDENKT IN DEINEM KOPF./ ⁸...ANGegriffen... KAMPFT. No "en una" casa, sino "en tu" traje y "en tu" cabeza está y piensa el partido, como responde el singular verso conativo de la segunda estrofa, y en adelante la *d* inicial del pronombre de segunda persona atraviesa esta estrofa y las siguientes: ⁶*Du* - ⁷*deinem* - *denkt* - *deinem* - ⁸*du* - *da* - ⁹*den Weg*, *den* - ¹⁰*du* - ¹¹*den* - ¹³*Der* - ¹⁴*dich* - ¹⁵*du* - ¹⁶*dich* - ¹⁷*Dass der* - *der* - *das* - ²¹*dich*.

La cadena de diptongos idénticos (*Partei* - *in Einem* - *geheim*) que sustentan las alusiones del joven camarada a la enajenación del partido es correspondida por la doble confirmación del vínculo inquebrantable entre él y el partido: ⁷*in deinem*, etc.

El contraste *einem* - *deinem* de la estrofa inicial tiene eco en el contraste invertido de la estrofa final ¹⁷*keiner* - ¹⁸*einer*. Si el partido, *sie* sin rostro en la primera estrofa, llega a ser en adelante un *wir* plural personal, en contraste, el *du* personal de las dos estrofas internas es sustituido por un *einer* degradante, indeterminado. Sólo en las estrofas pares aparecen pronombres universales: el positivo *alle* en II y el negativo *keiner* en IV, por cierto, el único ejemplo de simetría directa entre los pares de estrofas del poema, si se prescinde de la alternación entre caso marcado en las estrofas impares y nominativo de los mismos nombres en las estrofas pares siguientes (véase antes).

Con todo, opuestamente a la solidaridad entre el *wir* y el *alle* de la segunda estrofa, los pronombres *keiner* y *einer* constituyen una antinomia honda; de estos últimos, Peirce llamaría *universal selective* al primero, *particular selective* al otro.⁷ La discordia entre el joven camarada y el partido, que en la primera estrofa suscitó la pregunta en torno a la enaje-

⁷ Charles Sanders Peirce, *Collected Writings*, II, Harvard University Press, 1932, 164.

nación del último, sugiere hacia el final la fatal conclusión sobre la enajenación del camarada mismo. El pronombre *keiner*, realzado por un quiasma de aliteraciones —₁₇*Dass der kurze Weg besser ist als der Lange, das Leugnet keiner*—, y por otro lado el pronombre *einer* y el correspondiente posesivo *seine*, estos tres nominativos pronominales dan a la estrofa entera un motivo conductor diptongado unitario: ₁₇/EU gnet KEINER/ - ₁₈EINER WEISS/ - ₁₉ZEIGEN - SEINE WEISHEIT/ - ₂₀SEI BEI UNS WEISE!/.⁸ En estos cuatro versos resuena siempre, bajo la acentuación final, el mismo diptongo, que vuelve al doble sonido de la coda del primer verso: *Wer aber ist die Partei?*, y el mismo diptongo acompaña luego el desarrollo del mismo tema en la réplica siguiente del coro de control, "Elogio del partido": ₁Der EINZELNE - hat ZWEI AUGEN/ ₂Die PARTEI hat TAUSEND AUGEN/ ₃Die PARTEI - ₄Der EINZELNE - EINE - ₅Der EINZELNE - SEINE - ₆die PARTEI - ₇Der EINZELNE - ₈die PARTEI.

La mencionada generalización del diptongo /ai/ en la última sílaba tónica de los cuatro primeros versos de la estrofa IV del poema "Wir sind sie" es cosa de la redacción final: en el vigésimo verso, las versiones iniciales y el texto impreso de la pieza didáctica *Die Massnahme* traían otra sucesión de palabras: *Sie weise bei uns!* Esta versión conservaba un estricto paralelismo con el verso siguiente: ₂₁Trenne dich nicht von uns! y una patente paronomasia triple, ₁₈einer weiss/ - ₁₉seine Weisheit/ - ₂₀sei weise... Por otro lado, la redacción definitiva agudiza la derivación haciendo acabar los tres versos consecutivos en palabras afines y de análogo sonido, realzando con ello el elemento medio de la coda central de toda la estrofa de cinco líneas.

₁*Die Partei*, el primer sustantivo del poema, y el último

⁸ Mediante datos estadísticos es posible demostrar que la distribución de los diptongos, especialmente del diptongo /ai/, en el poema "Wir sind sie", no es ni mucho menos casual. En la cuarta estrofa hay 10 diptongos /ai/ en 41 sílabas, y nada menos que tres en las cinco sílabas del verso 20, en tanto que sólo hay tres diptongos tales en las 38 sílabas de la primera estrofa; la segunda, que consta de 45 sílabas, sólo presenta dos diptongos; la tercera contiene uno solo, justamente en la primera de sus 56 sílabas.

nombre, ¹⁹*Weisheit*, ambos en el mismo caso, difieren de otros nombres sustantivos por tener el mismo género, hacen los dos que el verso acabe con el mismo diptongo, y están ambos al final de una pregunta, de la primera y la última preguntas del texto entero, la pregunta acerca del partido, que tanto impresiona al renegado (¹*Wer ist die Partei?*), y la pregunta planteada en nombre del partido al renegado que da vueltas a las cosas. Nombres abstractos ligan el tercer verso de la estrofa inicial al tercer verso de la estrofa final. La estrofa introductoria pone en tela de juicio las secretas intenciones del partido: ³*Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?* La estrofa final reacciona con una pregunta previamente respondida, la de si la clarividencia de propósitos individuales ocultos tendrá utilidad social: ¹⁹*was nützt uns seine Weisheit?*

El poema que investigamos ilustra claramente las leyes de interferencia y entrecruzamiento que menciona Arnold Zweig en el epígrafe de este capítulo. La arquitectura gramatical del poema asocia dos principios de articulación: el principio de la articulación del poema en sendos pares de estrofas —una doble dicotomía— y otro principio que, a diferencia del anterior, no presupone multiplicidad y así constituye un principio central. Las estrofas primera, segunda y cuarta contienen cada una cuatro cláusulas elementales independientes (*clauses*) con verbo finito, en tanto que la tercera estrofa tiene cuatro de estas cláusulas en la primera oración total (versos III₁-III₅) y cuatro en las dos siguientes (versos III₆-III₈). O sea, que el poema se descompone en cinco grupos sintácticos simétricos, cada uno con cuatro cláusulas elementales independientes. Sólo en los tres últimos grupos se presentan cláusulas imperativas, dos de cada cuatro cláusulas elementales independientes de cada grupo: la primera y la tercera en el tercer grupo, la primera y la cuarta en el cuarto, la tercera y la cuarta en el quinto grupo:

- 1) *ist - sitzt - sind - ist*
- 2) *sind - steckt und denkt - ist - kämpft*

der kurze Weg besser ist als der lange, das leugnet keiner / Aber...

Es notable que sólo aparezcan nombres adjetivos en los grupos nones: en el primero y en el quinto hay sendos pares de ejemplos en función predicativa, ₃*sind geheim... unbekannt* y ₁₇*besser ist*, ₂₀*sei bei uns weise*; en el tercero y el quinto hay cada vez dos antónimos en función atributiva, una vez con sustantivo explícito, luego con sustantivo implícito: ₁₁*Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg* / ₁₂*Ohne uns ist er* / ₁₃*Der falscheste [Weg]* y ₁₇*Dass der kurze Weg besser ist als der lange [Weg]*.

Resulta que la valoración está ligada del modo más estrecho a los segmentos impares, nodos de la controversia. El segundo de los grupos impares, el segmento medio del poema entero, vincula las cuatro cláusulas elementales, alternativamente imperativas y declarativas, en una oración total única, la más larga del poema. La intimación negativa que sigue a la conjunción adversativa y que, flanqueada de enunciados positivos, ocupa precisamente el verso central del poema, representa asimismo su directriz central —GEHE NICHT OHNE UNS DEN RICHTIGEN WEG—, mientras que los dos *aber* periféricos simétricos introducen interrogaciones.

El juego dialéctico de los antónimos transforma en el acto este camino correcto en el más falso, *wenn ihn einer weiss / Und vermag ihn uns nicht zu zeigen*. La didáctica del poema es conscientemente ambigua y oculta un conflicto imposible de esquivar. La duda —*wer weiss*— fue tachada por el autor, y parecía que se atribuía a la segunda persona el conocimiento del camino más corto, más cierto, *den wir gehen sollen und wir werden ihn gehen*, en cuanto nos lo muestre. Se diría que se trataba sólo de una cosa: ¡No vayas solo, sino indícanos el camino seguro! Mas los protagonistas de la pieza didáctica otorgan a estos versos un sentido hondamente multívoco. Las palabras *Wir können irren und du kannst recht haben* son tomadas al pie de la letra por el joven camarada: "Como estoy en lo cierto, no puedo ceder." Pero los consejeros del joven interpretan su petición "muéstranos el camino correcto"

como una orden, "muéstranos, pruébanos lo correcto del camino que sigues" (*Versuche uns zu überzeugen*), y su duro juicio es: *Du hast uns nicht überzeugt*.

Este ruego incitador —*Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen*— suena en realidad como una pregunta que inmoviliza —*sollen wir den gehen?*— y el voto solemne —*und wir / Werden ihn gehen wie du*— se convierte en una prohibición ineludible de seguir el camino tomado. *Das sichere ist nicht sicher*, lo seguro no es seguro, afirma el poeta en *Lob der Dialektik*. De la premisa *Wir können irren, und du kannst recht haben* no se sigue en modo alguno el reconocimiento de un camino cierto, sino la orden *also/ Trenne dich nicht von uns!* El caminante que no hace caso de este triple mandato está irremisiblemente juzgado: *Dann muss er verschwinden und zwar ganz* (p. 347).

"Consideré mi misión neutralizar formalmente todas las inarmonías e interferencias que sentía con fuerza", escribió Brecht a propósito de las fuentes de su poesía dramática ("Über reimlose Lyrik...", p. 138): "Según puede verse en los textos, no sólo se trataba de 'nadar contra la corriente' en sentido formal, de una protesta contra el pulido y la armonía del verso convencional, sino, por cierto, del intento de mostrar los sucesos interhumanos como contradictorios, belicosos, violentos."

Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa¹

En el TIEMPO en que festejaban mi cumpleaños,
yo era feliz y nadie estaba muerto.²

I

DESDE su muerte, el 30 de noviembre de 1935, cada vez ha sido más festejado el cumpleaños de Fernando Pessoa. Murió prácticamente inédito y desconocido, incluso en su patria, pero hoy, cercano el centenario de su nacimiento, el 13 de junio de 1888, llega mucho más allá de las fronteras de los países de lengua portuguesa.

Es imprescindible incluir el nombre de Fernando Pessoa en la lista de los grandes artistas mundiales nacidos durante la penúltima década del pasado siglo: Stravinsky, Picasso, Joyce, Braque, Jliébnikov, Le Corbusier. Todos los rasgos típicos de este gran equipo están condensados en el poeta portugués. "La capacidad extraordinaria de estos descubridores para superar sin cesar sus propios hábitos, recién adquiridos, unida a un don sin precedentes para captar y rehacer no importa qué tradición antigua, no importa qué modelo extranjero, sin sacrificar la marca de su individualidad personal en la pasmosa polifonía de creaciones siempre nuevas, está íntimamente ligada a su sentimiento único de la tensión dialéctica

¹ *Langages*, 1968, 12, pp. 9-27. Escrito en colaboración con Luciana Stegagno-Picchio. Una traducción española de este ensayo, basada en la versión portuguesa, apareció en la revista mexicana *Plural*, números 7 y 8 (1972).

² Fernando Pessoa, *Obra poética*, reed. por Maria Aliete Dorez Galhoz (Río de Janeiro, 1960), p. 343. A. Guibert, *Fernando Pessoa* (París, 1960), p. 160.

entre las partes y el todo unificador, así como entre las partes conjugadas, en particular entre los dos aspectos de todo signo artístico: su significante y su significado."³

Pessoa debe ser incluido entre los grandes poetas de la "estructuración": de acuerdo con su propio juicio, "en lo que expresan son más complejos, porque expresan construyendo, arquitecturando, estructurando", y este criterio los coloca antes de los autores "privados de las cualidades que producen la complejidad constructiva" (carta a Francisco Costa, 10 de agosto de 1925).⁴

La obra del poeta portugués es un arte "esencialmente dramático", cuya complejidad se halla sometida a una estructuración integral.⁵

Las pretendidas incoherencias y contradicciones en los escritos de Pessoa reflejan en realidad el "diálogo interno" del autor, que éste trata incluso de transformar en una complementariedad de los tres poetas imaginarios: Alberto Caeiro y sus discípulos Ricardo Reis y Alvaro de Campos —las "tres hipótesis", como los llama Armand Guibert, traductor y comentador experto de los textos de Pessoa— nacieron en la imaginación del poeta, que dotó a cada uno de una biografía particular y de un ciclo de poemas muy personales por sus tendencias artísticas, así como por su filosofía. De estas tres figuras míticas, Ricardo Reis y Alvaro de Campos, dos poetas antitéticos, parecen, a la vez, abrazar y rechazar el arte poéti-

³ R. Jakobson, *Selected writings*, tomo I (La Haya, 1962), p. 632.

⁴ Guibert, pp. 212ss. Es un concepto a menudo repetido en las meditaciones estéticas de Pessoa. En un manuscrito de 1925 leemos que una obra vive en razón de su construcción: "Uma obra sobrevive em razao de sua construção, porque, sendo a construção o sumo resultado da vontade e da inteligência, apoia-se nas duas faculdades cujos principios são de todas as épocas, que sentem e querem da mesma maneira, embora sintam de diferentes modos", *Páginas de estética e de teoria e critica literárias* (Lisboa, 1966), p. 32. Cf. L. Stegagno-Picchio, "Pessoa, uno e quattro", *Strumenti critici*, I (1967), pp. 379 y 386.

⁵ "El punto central de mi personalidad como artista reside en que soy un poeta dramático; siempre, cuando escribo, tengo la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo", *Páginas doutrina estética* (Lisboa, 1946), p. 226.

co de su maestro, Alberto Caeiro, y los tres liberan a su autor, según su profesión de fe "multilateral en exceso", de la tutela ejercida por su propio pasado literario.⁶ Los tres ciclos en cuestión ocupan un lugar vasto e importante en el conjunto de los escritos de Pessoa. Algunos meses antes de su fallecimiento, el poeta reveló en una carta a Adolfo Cassais Monteiro la arquitectura de este drama de tres personajes; citaremos, a la zaga de Guibert, lo que éste denomina *un des plus saisissants documents de toutes les littératures*:⁷ "Creé entonces un grupo inexistente. Fijé todo aquello en moldes de realidad. Gradué las influencias, conocí las amistades, oí en mí las discusiones y las divergencias de puntos de vista, y en todo me pareció ser —yo, el creador de todo— el menos presente de todos." Guibert insiste, con justicia, en la imposibilidad *de récuser en doute le ton d'assurance et d'authenticité d'un pareil témoignage*. El relato del poeta debe ser tomado en verdad al pie de la letra: "Después de la aparición de Alberto Caeiro, me preocupé por descubrirle —instintiva y subconscientemente— discípulos. Arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente y le encontré nombre, lo ajusté a sí mismo, pues hasta tal punto lo *veía* ya." El apellido del maestro, *Ca-eir-o*, entra, con dos metátesis, en el nombre y el apellido "ajustados" para designar al discípulo *Ricardo Reis*, y entre las once letras de este hallazgo onomástico, nueve (es decir, todas menos la consonante final de los dos temas) reproducen las de CAEIRO. "De súbito, por una derivación opuesta a la de Ricardo Reis, he aquí que surge en mí otro individuo. De un tirón, ante la máquina de escribir, sin interrupción ni enmienda, surgió la 'Oda triunfal' de Alvaro de Campos —la oda con este título y el hombre con el nombre que ella lleva." A nivel antroponímico, esta "derivación" da a los dos nombres *Al*berto y *Al*varo, así como a los dos apelli-

⁶ Carta a Armando Cortes-Rodríguez; v. Guibert, p. 209. Cf. *Obra poética*: "Poemas completos de Alberto Caeiro" (pp. 133-191), "Odes de Ricardo Reis" (pp. 193-247), "Poesías de Alvaro de Campos" (pp. 249-394).

⁷ Guibert, pp. 26ss.

dos, *Caeiro* y *Campos*, el mismo par de letras iniciales, en tanto que el nombre del discípulo, *Alvaro*, termina con la misma sílaba que el apellido del maestro, *Caeiro*.

Esta carta del 13 de enero de 1935 fue escrita después de la compilación de versos *Mensagem* (diciembre de 1934), único libro en portugués de Pessoa que su autor vio aparecer. La historia de los tres artistas imaginarios que hacen de su autor el menos presente de todos corresponde de cerca al poema "Ulysses", que proclama la primacía y la vitalidad del mito en relación con la realidad. En *Mensagem*, este poema de quince versos canta a Ulises como constructor fabuloso de Lisboa y de la nación portuguesa y alaba el carácter puramente imaginario de sus hazañas; inaugura, pese a esta superposición del mito a la vida real, la historia heroica de Portugal y, en concreto, va seguido de los numerosos poemas que glorifican a los hombres más famosos de la nación a lo largo de los siglos.

He aquí el texto de este poema, primero del ciclo heráldico "Os castellos":⁸

ULYSSES

- I ₁ *O mytho é o nada que é tudo.*
₂ *O mesmo sol que abre os céus*
₃ *E um mytho brilhante e mudo—*
₄ *O corpo morto de Deus,*
₅ *Vivo e desnudo.*
- II ₁ *Este, que aqui aportou,*
₂ *Foi por nao ser existindo.*
₃ *Sem existir nos bastou.*
₄ *Por nao ter vindo foi vindo*
₅ *E nos creou.*
- III ₁ *Assim a lenda se escorre*
₂ *A entrar na realidade,*

⁸ *Obra poética*, p. 8. En nuestro análisis del texto, la ortografía de las citas ha sido modernizada.

*³E a fecunda-la decorre.
⁴Em baixo, a vida, metade
⁵De nada, morre.*

Traducción lo más literal posible:

- I ¹El mito es la nada que es todo.
²El mismo sol que abre los cielos
³es un mito brillante y mudo—
⁴el cuerpo muerto de Dios,
⁵vivo y desnudo.
- II ¹Este, que aquí desembarcó
²fue por no haber existido.
³Sin existir nos bastó.
⁴Por no haber venido, vino
⁵y nos creó.
- III ¹Así la leyenda corre
²entrando en la realidad,
³fecundándola transcurre.
⁴Abajo, la vida, mitad
⁵de nada, muere.

II

Cada uno de los tres pentastiquios del poema encierra dos rimas diferentes, una de las cuales unifica las cláusulas de los tres versos impares, y la otra las de los dos versos pares de la estrofa. La cláusula engloba las dos últimas vocales del verso, acentuada la primera de ellas. Todas las consonantes que siguen a cada una de estas dos vocales riman, según la norma tradicional. En caso de ausencia de consonante entre las dos vocales, la segunda vocal es asilábica: I ²*céus* - ⁴*Deus*, II ¹*aportou* - ³*bastou* - ⁵*creou*. Como segunda vocal de rima, los cinco versos de cada estrofa emplean todos el mismo fonema en sus variantes, sean silábicas, sean asilábicas. Si la cláusula está desprovista de consonantes, y si el fonema acentuado va precedido de una consonante, ésta participa de

la rima. La primera vocal de las rimas es redondeada (bemolizada) en los versos impares de todas las estrofas, no redondeada en los versos pares.

Desde el comienzo hasta la cláusula, el último verso de cada estrofa tiene tres sílabas, mientras que todas las demás líneas tienen seis. De esta suerte, cada estrofa comprende cuatro versos completos seguidos de un verso truncado. En la frontera entre palabras, toda unión de dos vocales de las cuales, por lo menos, la primera sea inacentuada, sufre una sinalefa, es decir, se contrae en una sola sílaba por elisión o bien por fusión en un diptongo. Esta regla tradicional reduce al mínimo la presencia de las vocales iniciales no precedidas de una consonante en el interior del verso, y su rareza hace particularmente llamativa la aparición de las iniciales vocálicas al principio del verso. La distribución de éstas (V) y de las consonánticas (C) sigue una pauta neta y regular:

1	V	V	V
2	V	C	V
3	V	C	V
4	V	C	V
5	C	V	C

Se notará el paralelismo riguroso de las dos estrofas marginales, el tratamiento idéntico del principio de todas las estrofas (v v v) y la repartición antisimétrica de las vocales y consonantes iniciales en el quinto verso de las tres estrofas (c v c) en relación con los versos 2-4 (v c v). Las iniciales consonánticas de los versos son sordas en la estrofa central, sonoras en las otras dos estrofas.

El contraste entre la estrofa central y las dos estrofas marginales similares se aprecia igualmente en la división sintáctica de cada uno de los tres pentastiquios. La estrofa central se divide en tres frases: el verso mediano de esta estrofa y de todo el poema, *Il 3 Sem existir nos bastou*, constituye por sí solo una frase y se halla enmarcado por dos frases de dos versos. Cada una de las dos estrofas marginales se compone de

dos frases, de las cuales la externa es más breve que la interna. El segundo verso del poema comparte con el penúltimo la ausencia de pausa sintáctica al final de la cláusula: I ₂ *O mesmo sol que abre os céus* / ₃ *É un mito [mytho (sic)] ...*; III ₄ *Em baixo, a vida, metade* / ₅ *De nada, morre*. Esta simetría provoca una diferencia en la longitud relativa de las dos frases en el interior de estas estrofas: en la primera, la frase breve contiene un solo verso (1), la larga cuatro (2-5), y la relación análoga en la tercera estrofa opone una frase de los tres versos iniciales (1-3) a la frase de los dos versos siguientes (4-5).

III

El oxímoro es la figura dominante de todo el poema, y esta alianza de palabras presenta dos variedades distintas: un vocablo está unido, o al término contradictorio o al término contrario. La distribución de estos procedimientos en el texto de "Ulysses" es estrictamente simétrica.

La particularidad de la inicial en los tres versos internos del segundo pentastiquio, en relación con los versos correspondientes de las otras dos estrofas y con los dos versos externos del mismo pentastiquio, halla una analogía sorprendente en la distribución de los oxímoros. El tercer verso del pentastiquio central o, dicho de otra manera, el verso medio del poema, y las dos líneas adyacentes, son los únicos que confrontan dos términos verbales: una estructura positiva subordinada en forma de verbo en pretérito va opuesta a una estructura negativa subordinada, a saber, a un infinitivo provisto de una preposición: preposición privativa por sí misma —*sem*, en el verso mediano (II₃)—, o bien seguida de un preverbo negativo —*por nao*, en los dos versos adyacentes (II₂, 4). El verso medio incluye un matiz concesivo: "aunque no haya venido", mientras que las dos líneas contiguas forman proposiciones decididamente causales: "ya que no existió", "ya que no llegó".

En cuanto a las significaciones léxicas de los verbos confrontados, el poeta proclama la nulidad de la existencia fenoménica en favor del ser nouménico: II ₂ *Foi por nao ser existin-*

do; así, *foi*, el pretérito del verbo *ser*, se superpone a *ser existindo*, construcción que reduce el mismo verbo *ser* al papel de una cópula sometida a su atributo, el gerundivo con matiz durativo *existindo*. Casi podría traducirse "ir viviendo, ir tirando", y se advertiría, con Bachelard, que "todo no es real de la misma manera" y que "la existencia no es una función monótona" (*Philosophie du non*). El tránsito de lo negativo a lo positivo se refuerza en el verso siguiente merced a la introducción de un verbo concreto y totalizador —*bastou*—, y finalmente, por la oposición de las dos formas nominales, homónimas, del verbo *vir*, "venir"; el mismo significante *vindo* sirve al participio pasado y al gerundivo: *ter vindo*, infinitivo del pasado compuesto, y *foi vindo*, combinación de la cópula en pretérito con el gerundivo. La connotación de una permanencia mítica se superpone al desmentido empírico de un acontecimiento pasajero de antaño. Sin dejar de guardar los componentes gramaticales del verso 2, el verso 4 —*foi - foi, por não ser - por não ter, (ser) existindo - (foi) vindo*— invierte su orden y acentúa el paso de lo negativo a lo positivo, dando al primero la posición de prótasis, y al segundo, la de apódosis.

El héroe de la estrofa central, Ulises, cuyo desembarco legendario en la desembocadura del Tajo no se debe más que a una comparación paronomástica de su nombre con el de Lisboa, y cuya existencia misma guarda un carácter mítico, se dio, según la *Odisea*, el nombre de Nadie (Ουτις εμοί γ'ουνομα). Sólo lo designa en los versos de Pessoa una remisión anafórica (II *Este*) al título del poema. El triple oxímoron del pentastiquio en cuestión culmina en la apoteosis del poderío paterno atribuido a este personaje físicamente ausente y no existente: II *E nos creou*.

El verso medio del poema concreta y traspone a términos verbales el oxímoron nominal del verso inicial: el héroe que no existió, y que no era, pues, sino *nada* en el nivel histórico, nos bastó y sobró y fue, así un *tudo* en el nivel sobrenatural. En general, los tres versos centrales, con sus alianzas de términos contradictorios, hacen juego con los dos extremos del poema, el primero y el último versos. Estos versos centrales y

marginales son los únicos que usan el negativo y lo confrontan con un término positivo, mas los tipos de negación difieren. La "negación nuclear" por medio de un sustantivo negativo —*nada*— caracteriza los dos versos extremos de "Ulysses", en tanto que los versos centrales recurren a la "negación conexional" que dota al verbo de un marcador sustractivo.⁹

El oxímoron del verso liminar —I₁ *o nada que é tudo*— subordina formalmente el término positivo al término negativo; en desquite, desde el punto de vista semántico, es la totalidad positiva la que se superpone a la totalidad negativa. En el último verso del poema, el mismo sustantivo *nada* concluye el sintagma —III₄ *metade, 5de nada*—, donde el término fraccionario *metade*, que implica el concepto de un todo positivo, contradice el todo negativo de *nada* y da a la aposición el sentido de una hipérbole fantástica y huraña. En cada uno de los extremos del poema figura un desajuste idéntico entre la jerarquía formal y semántica (la superposición semántica del determinante al determinado), pero, por otra parte, la frase final invierte el orden interno de todos los oxímoros anteriores imponiendo el tránsito de lo positivo a lo negativo. En cuanto a la sucesión de los términos en la serie, la del principio corresponde al orden del verso II₄ (negativo — positivo), en tanto que el verso II₅ y el fin del poema presentan el orden opuesto (positivo — negativo).

La confrontación de los oxímoros, así como de sus componentes en los dos extremos del poema, por un lado, y en los dos versos adyacentes al verso mediano, por otro, sacan a luz una simetría especular. Ahora bien, las dos estrofas marginales comprenden otros dos oxímoros, basados éstos en la alianza de los contrarios y ligados ambos al último par de versos del pentastiquio, según el principio de simetría directa. Dicho sea de paso, el mismo par de versos encierra en las dos estrofas marginales una aposición compleja. Pero en cuanto a la sucesión de los dos términos dentro de la figura y a su jerarquía semántica, estos dos oxímoros, a su vez, siguen el

⁹ Cf. L. Tesnière, *Elements de syntaxe structurale* (Paris, 1959), caps. 87s.

principio de simetría especular. Los dos hacen intervenir los mismos contrarios: la vida y la muerte.¹⁰

Así, al cuerpo muerto de Dios —I ₄*corpo morto de Deus*— lo declara vivo —I ₆*vivo*— un segundo epíteto, esta vez separado del nombre determinado. Es un ejemplo del mito omnipotente, el orto del sol abriendo los cielos, que se une, de conformidad con la simbólica eclesiástica, a la imagen de la resurrección. Por otra parte, al final de la última estrofa, la vida —III ₄*vida*— recibe el predicado “muere” —*morre*—. La sucesión verbal *morto-vivo* asociada al mito celeste del paso de la muerte a la vida es suplantada por el orden inverso *vida-morre* y el motivo terrestre (III ₄*em baixo*) del triunfo de la muerte sobre la vida. El rasgo característico de todo el poema es una tensión entre la negación y la afirmación, y los contrarios se transforman en términos contradictorios —la vida persistente y aniquilada— y los términos negativos de los dos oxímoros envueltos —*nada* y *morre*— se juntan para concluir el verso final del poema. Así, el *nada* que se opone al ser metafísico se sustituye a la “nada” en tanto que carencia de existencia física evocada en la definición del mito al principio del poema.

En los oxímoros del autor, los sinónimos usuales se mudan en antónimos, pero aun la pretendida identidad de sonido y sentido entre los elementos léxicos de los oxímoros correspondientes vira hacia el equívoco, de acuerdo con el arte poética de Pessoa, que busca el doble sentido en las palabras corrientes y las desdobra en parejas de homónimos. Así, “ser vagabundo y limosnero a mi manera, no es ser vagabundo y

¹⁰ Este tipo de oxímoron se remonta a la tradición medieval; abundan los ejemplos en Gottfried de Estrasburgo, como *sus lebet ir leben, sus lebet ir tot, sus lebent sie noch und sint doch tot, und ist ir tot der lebenden brot*: H. Scharschuch, *Germanische Studien*, CXCVII (Berlín, 1938), pp. 19ss. Cf.: “A vida não concorda consigo própria porque morre. O paradoxo é a fórmula típica de Natureza. Por isso toda a verdade tem uma forma paradoxal.” F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (Lisboa, 1966), p. 124. Respuesta a una encuesta literaria, 30 de abril de 1916.

limosnero a la manera común", etc.¹¹ Dicho de otro modo, las palabras aparentemente parecidas o casi sinónimas difieren en sus significaciones porque se arraigan en idiomas diversos, aunque entremezclados por nuestro empleo. De hecho, los oxímoros de Pessoa confrontan y delimitan estos dialectos funcionales y las concepciones irreconciliables que reflejan.

En las tres estrofas del poema, la disposición de los siete oxímoros (2 + 3 + 2) que se dibujan sobre el fondo de las siete líneas desprovistas de dicha figura (2 + 2 + 3) forma un conjunto fijo y proporcionado:

I	II	III
2 inicial (A ₁)		
2	prepositivo (C ₁)	
2	central (D)	
2 } terminal del	postpositivo (C ₂)	} terminal del
1 } prólogo (B ₁)		} epílogo (B ₂) y final (A ₂)

IV

Las tres estrofas están enlazadas por una cadena de correspondencias fónicas que acentúan y entrelazan los oxímoros del poema. Así, el verso liminar *O mito* | *mytho* (*sic.*) | *é o nada que é tudo* halla su réplica en los fonemas, sobre todo consonánticos, de la aposición final —III ₄*metade*, ₅*de nada*. A las seis /m/ de los cuatro primeros versos (I ₁*mito* - ₂*mesmo* - ₃*mito-mudo* - ₄*morto*) responden las dos /m/ de la frase final (III ₄*metade-morre*), separadas del cuarteto inicial por nueve versos desprovistos de este fonema. El fin de las dos estrofas marginales varía el orden de una sucesión similar de fonemas: I ₄...*morto de Deus*, ₅*Vivo e desnudo* — III ₄...*vida, metade* ₅*De nada*. Esta misma destacada figura, conocida bajo el nombre

¹¹ *Obra poética*, p. 414; Guibert, p. 16.

de *Dorica castra*¹² aparece en los dos pasajes: I ₄de *Deus* y III ₄*metade* ₅*De nada* (con las diversas variantes del mismo fonema /e/).

La factura fónica de toda la tercera estrofa prepara la sucesión del verso final —DE NADA—, cuyo anagrama se entrevé en la forma III ₂na *realidade* y en la repetición de las sílabas *de* y *da*, ésta precedida la mayor parte del tiempo de /n/: ₁*lenda* - ₃*fecunda-decorre* - ₄*vida-metade*.

La combinación de una oclusiva labial y de una /r/ se reitera con variaciones en los tres versos internos de la primera estrofa: ₂*abre* - ₃*brilhante* - ₄*corpo*; este nombre y su epíteto asonante —*corpo morto*— parecen cruzarse en el primer verbo de la estrofa central —₁*aportou*—, que participa de cada uno de ellos en su textura fónica y cuya sílaba inicial reaparece dos veces en los oxímoros de esta estrofa: ₂*por* - ₄*por*. Un grupo de consonantes tres veces reiterado liga los dos primeros oxímoros de la misma estrofa: ₂*existindo* - ₃*existir* - *bastou*; por último, para cerrar la lista de las triples consonancias, advirtamos que el segundo término del último oxímoro de la primera estrofa —₅*vivo*— comparte su sílaba acentuada con las del último oxímoro de la segunda estrofa: ₄*Por não ter vindo foi vindo*. La frase continúa —₅*E nos creou*— y la conclusión que saca el principio de la tercera estrofa, ₁*Assim a lenda se escorre*, se apoya asimismo en esta frase contigua en textura fónica: II ₄*vindo* ₅*E nos creou* - III ₁*Assim a lenda se escorre*.

V

Los procedimientos analizados caracterizan "Ulysses" en lo que tiene de estructura cerrada, con una relación ordenada entre el centro y las partes marginales del poema y las similitudes manifiestas entre los constituyentes marginales. Ahora bien, ya los oxímoros examinados, y en particular los fenómenos de simetría especular, indican en su distribución una dife-

¹² Cf. R. Godel, "Dorica castra: sur une figure sonore de la poésie latine", *To honor Roman Jakobson*, tomo I (La Haya-París, 1967), pp. 761ss.

rencia significativa entre los oxímoros de la primera estrofa y los de la tercera, en particular el paso de lo negativo a lo positivo al principio, de lo positivo a lo negativo al final del poema.

De hecho, los fenómenos de equilibrio entre las tres estrofas no hacen sino realzar los rasgos particulares de cada pentastiquio y el juego simultáneo de las divergencias y de las convergencias entre las tres estrofas. Las tensiones dentro de esta tríada son tan complejas como las relaciones entre los tres heterónimos de Pessoa en la "obra Caeiro-Reis-Campos".

Es el encadenamiento de las categorías morfológicas y de las estructuras sintácticas lo que nos hace apreciar la pronunciada individualidad de cada estrofa y saca a la luz la trama de la obra entera, con todo y que se propenda más a prestar atención a otros procedimientos en la acomodación de las clases sintácticas y morfológicas, sobre todo aquellos que unifican el poema y lo tornan una composición simétrica y cerrada.

Así, cada estrofa contiene un solo verbo transitivo, y dicho verbo va acompañado de un complemento directo: I ₂ *abre os céus*, II ₅ *nos creou*, III ₃ *fecunda-la*. Se advertirá la noción incoativa inherente a cada uno de estos verbos. A las dos frases y a los dos sujetos gramaticales de la estrofa inicial corresponde el mismo número de frases y de sujetos en la estrofa final, en tanto que en la estrofa central la suma de las frases aumenta y disminuye la de los sujetos: 2 + 1 en el caso de las unas, 2 - 1 en el de los otros. Este cambio de más a menos puede calificarse de antisimetría.

En la estrofa central, la frase del verso mediano comparte ciertas propiedades sintácticas con los dos versos adyacentes, estrechamente vinculados entre sí por su composición gramatical (v. antes). Pues bien, el paralelismo entre las dos frases marginales de esta estrofa llega aún más lejos: el verbo *foi* que abre el segundo verso va precedido de otro pretérito, II ₁ *aportou*, y el mismo *foi* que cierra la penúltima línea va seguido de un pretérito ulterior, II ₅ *creou*. En suma, cada verso de la estrofa central contiene un pretérito; una de estas cinco for-

mas pertenece a la frase de en medio, y dos a cada una de las respectivas frases marginales; los tres infinitivos subordinados están distribuidos entre las tres frases. Por el contrario, en cada una de las estrofas marginales no hay sino tres versos que incluyen verbos (I_{1, 2, 3} y III_{1, 3, 5}). En la primera frase de cada una de estas estrofas, el *verbum finitum* está representado por dos ejemplos.

VI

La singularidad gramatical de cada estrofa y los nexos particulares que sostiene con cada una de las otras dos estrofas realzan el movimiento dramático del tema.

El vocabulario de la estrofa inicial comprende los únicos adjetivos (cinco en total) del poema y siete sustantivos (a más del sustantivo pronominal I_{1,tudo}), contra cinco sustantivos en la estrofa final y ninguno en la central. Los dos pronombres relativos "restrictivos" —_{1,2}que (¡nótese la ausencia de comas!)— están emparentados de cerca con los adjetivos. Al igual que cada una de las estrofas, la primera tiene nada más un verbo transitivo. Con excepción de tal verbo (I_{2,abre}), la única forma verbal de la estrofa es la cópula *é* empleada tres veces —_{1(bis),3}— a fin de unir un nombre atributivo con el sujeto.

A este universo de entidades con sus caracteres permanentes, la segunda estrofa opone una cadena de accidentes y de acontecimientos alternativamente negados y afirmados. Con suprema maestría, Pessoa construye las tres frases de este pentastiquio sin el concurso de un solo sustantivo ni adjetivo. Cinco pretéritos, tres infinitivos, dos gerundivos y un participio constituyen el grueso del léxico de esta estrofa y, con excepción del infinitivo, no reaparecen en ninguna otra parte. El verbo *ser*, reducido en la estrofa precedente al papel de simple cópula, sirve en la estrofa central para designar el hecho de ser absoluto e íntegro —II_{2,foi}—, y entra acto seguido en una combinación inusitada y cautivadora con gerundivos —II_{2,nao ser existindo, 4,foi vindo}.

La segunda estrofa se distingue no solamente por la

ausencia de sustantivos y adjetivos y por la abundancia de las formas verbales, sino también por términos a los que Tesnière califica de anafóricos, que remiten a datos que van más allá del contexto del poema.¹³ Así, recordemos que en el verso II *1Este, que aqui aportou*, el pronombre *este* no alude a los versos del poema, sino a su título, Ulises; la proposición relativa introducida por el pronombre *que* y puesta entre comas no es "restrictiva", de suerte que este pronombre anafórico guarda su valor de alusión autónoma al héroe en cuestión. El adverbio *aqui* implica una referencia al nombre de la ciudad, *Lisboa*, que figura a la cabeza del libro *Mensagem*. Por último, el pronombre personal *nos* —complemento indirecto ante el verbo intransitivo II *3bastou* y complemento directo ante el verbo transitivo II *5creou*— implica a su vez una transgresión de las lindes del texto, y en especial una remisión al autor y a los destinatarios del mensaje. Contrariamente a todos estos anafóricos, los de la estrofa siguiente —III *1assim, 3a fecunda-la*— no remiten más que al texto del verso antecedente. Notemos también que en la estrofa central el anafórico se une a una designación déictica de los objetos próximos en el tiempo y en el espacio, del acto de la enunciación. En otras palabras, el mito heroico establece una proximidad temporal y espacial entre el héroe fabuloso, por una parte, y el poeta y quienes le rodean, por otra. Los tres versos impares que encierran los anafóricos contrastan con los dos versos pares provistos de la negación *não*.

Los pronombres de la segunda estrofa responden al interrogativo *quem* y son las únicas palabras del poema que designan seres humanos. Los pronombres de las demás estrofas no se relacionan más que con inanimados, y los nombres que pueblan estas dos estrofas y que cargan con el tema poético pertenecen todos al género inanimado, salvo el sobrenatural I *4Deus*. Este sirve para determinar la aposición tocante al atributo y ocupa, pues, el puesto más subalterno entre todos los constituyentes sintácticos del poema: ... *sol ... é un mito ... — o corpo ... de Deus*.

¹³ Cf. Tesnière, caps. 42s.

Si el mito de la primera estrofa está por siempre jamás ligado a los cielos (*céus*), el de la estrofa central (*este*) se halla atado al suelo natal del poeta, a pesar de los argumentos empíricos que estos versos anulan. Es a este mito al que reacciona el pentastiquio final, contemplando la relación continua entre la leyenda y la realidad. La una entra en la otra para fecundarla, porque la vida abandonada a sí misma (¿o será toda vida, en general?) está condenada a muerte.

Al predominio de los nombres, sean sustantivos, o adjetivos, en la primera estrofa, y al monopolio de las diversas formas verbales en la segunda, la tercera responde con un número igual de sustantivos y de verbos: cinco palabras de cada una de las dos clases, a saber, dos sustantivos regidos (₂*na realidade*, ₅*de nada*) y tres independientes (₁*lenda*, ₄*vida*, *metade*), dos infinitivos subordinados (₂*entrar*, ₃*fecundar*) y tres formas conjugadas independientes (₁*se escorre*, ₃*decorre*, ₅*morre*). La confrontación de los sustantivos y de los verbos es particularmente sorprendente en el último oxímoron del poema, único que confronta dos partes opuestas del discurso, III ₄*vida...* ₅*morre*, cuando en los oxímoros anteriores al *morre* se observa, primero, una alianza de dos términos similares atributos (I₁) o epítetos (I₄₋₅); luego, una confrontación de dos formas verbales (II ₂, ₃, ₄) o nominales (III ₄*metade*, ₅*De nada*), una de las cuales está dotada y la otra desprovista de preposición.

El alto poder simbólico de las categorías verbales en el texto de "Ulysses" está relacionado con el número restringido de las que el poema acepta y hace funcionar: siete presentes y cinco pretéritos perfectos en tercera persona del singular (en total, doce formas conjugadas, lo cual corresponde a los doce nombres sustantivos del poema); cinco infinitivos, comprendiendo uno en pretérito, compuesto del verbo auxiliar *ter* y del participio pasado, y, finalmente, dos gerundivos.

El presente atemporal de la primera estrofa, reemplazado por el pretérito en la historia de Ulises, retorna en la estrofa final. Por otra parte, son verbos de acción los que desfilan por esta estrofa, continuando la serie emprendida en la estrofa

precedente, con la misma jerarquía sintáctica de las formas conjugadas y de los infinitivos. Los cuatro verbos de acción concentrados en la primera frase de la estrofa final se refieren todos al sujeto III $_1$ *lenda*, en tanto que es al sujeto opuesto, $_4$ *vida*, al que la segunda y última frase liga el solo verbo de estado, $_5$ *morre*.

En la elección de los sustantivos, esta estrofa, consagrada a la vida de aquí abajo ($_4$ *Em baixo*), difiere de la primera estrofa según dos puntos de vista. En ésta, al lado de los nombres abstractos, desempeñan un papel primordial palabras concretas como I $_2$ *sol*, *céus*, $_4$ *corpo*, mientras que la estrofa final no utiliza más que nombres abstractos. El masculino es el único género familiar a las dos primeras estrofas; por el contrario, en los cuatro versos completos de la estrofa final los cuatro sustantivos son todos del género femenino, y nada más el sustantivo del verso truncado III $_5$ *nada* es un masculino. Notemos que el verso final del poema toma este último sustantivo precisamente del verso inicial, y que es, en todo el poema, la única palabra plena trasferida de una estrofa a otra. Por lo demás, este término se aparta de las otras palabras masculinas del poema por su forma distinta de la forma propia del masculino que figura, atestiguada dieciocho veces, en el texto de "Ulysses". El contraste entre los nombres femeninos de la estrofa final y el masculino de las estrofas anteriores queda particularmente de manifiesto en la sustitución del masc. I, $_3$ *mito* por el fem. III $_1$ *lenda*. Esta disposición de los géneros en el poema es demasiado ordenada para ser fortuita, pero, antes de arriesgar una interpretación semántica de la situación que hallamos, señalaremos un detalle revelador en el tratamiento de los sustantivos masculinos.

A excepción de I $_2$ *céus*, todos los sustantivos del poema están en singular, y ningún sustantivo masculino en singular asume el papel de complemento verbal directo o indirecto, es decir, ninguno de ellos supone que soporte una acción dirigida a él. Por otra parte, esta función de complemento verbal la cumplen nombres o pronombres de género femenino —III $_2$ *A entrar na realidade*, $_3$ *a fecunda-la*— y nombres o pronombres

en plural —I ₂*abre os céus*, II ₃*nos* (complemento indirecto) *bastou*, ₆*nos* (complemento directo) *creou*. En portugués, el nombre masculino en singular es un sustantivo, sin más, desprovisto de cualquier marca suplementaria, por no pertenecer ni al género marcado ni al número marcado.¹⁴ En el sistema simbólico del poema, pues, este sustantivo se presenta como independiente de toda acción extrínseca y de toda interacción independiente en fin, como dirá la segunda estrofa, del yugo de la existencia efectiva. Pero no bien se produce el acoplamiento de la realidad y del mito, éste pierde su pureza y degenera en una leyenda que no es sino una traducción del *mito brilhante e mudo* al lenguaje común. El poeta deja a propósito abierta la cuestión de si la vida aquí abajo morirá a pesar de la intervención de la leyenda o bien a causa de que ésta no intervenga. En todo caso, *nada*, del último verso, pierde su primitivo opuesto, *tudo*. La tensión entre las dos concepciones de la vida es la última de las antinomias dialécticas que estructuran el poema.

O mito é o nada que é tudo, y todo sustantivo no marcado que forma parte de la primera estrofa, así *sol* y *corpo de Deus*, es un mito —É un mito—, pues lo que presenta es precisamente una nada que es todo. En “Ulysses”, según acabamos de verificar, los nombres masculinos en singular no representan jamás el objeto de una acción, pero —y esto es también significativo— tampoco aparecen con papel de agente. Las solas funciones sintácticas que el poema asigna a los sustantivos no marcados son, bien la de término primario —sujeto o nombre atributivo— en una proposición de ecuación (nombre — cópula *é* — nombre), bien la de aposición unida a uno de los

¹⁴ Cf. R. Jakobson, *Selected writings*, tomo II (La Haya-París, 1968), pp. 3ss., 136ss., 184ss., 187ss., y 213: “Le féminin indique que, si le désigné est une personne ou se prête à la personnification (y en el lenguaje poético todo designado se presta a la personificación), c’est à coup sûr au sexe féminin que cette personne appartient (*épouse* désigne toujours la femme). Au contraire, la signification générale du masculin ne spécifie pas nécessairement le sexe: *épouse* désigne ou bien, d’une manière restrictive, le mari (*époux* et *épouse*) ou bien, d’une manière généralisante, *l’un des deux époux, les deux époux*.”

dos términos primarios, o —finalmente— estos sustantivos desempeñan la función de una “subordinada epítética”¹⁵ que determina la aposición: I *4*corpo morte de Deux, III *4*vida, metade *5*De nada.

No bien aparece la acción con su marca temporal, el pretérito, el sustantivo se vuelve tabú y se ve suplantado en la estrofa central por sustitutos anafóricos; luego, cuando la actividad se perpetúa y se realiza en el nivel inferior, la estrofa final afemina los términos en juego y echa mano de un encajamiento súbito para aguzar el doble oxímoron trágico que cierra el poema:

*Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.*

Se recordará la aversión del poeta hacia las cosas literarias “que no contienen una fundamental idea metafísica, es decir, por donde no pasa, así fuese apenas como un viento, una noción de la gravedad y del misterio de la Vida.”¹⁶

VII

La gramática de las rimas refleja vivamente la diversidad así como la afinidad de las tres estrofas. En las rimas del poema, los versos impares de una estrofa no usan nunca la misma clase de palabras que los versos pares. El cuadro siguiente ilustra la distribución de las categorías morfológicas entre las rimas de las tres estrofas:

ESTROFA	VERSOS IMPARES	VERSOS PARES
I II III	pronombre y adjetivos verbos conjugados verbos conjugados	sustantivos formas nominales del verbo sustantivos

¹⁵ Tesnière, cap. 65.

¹⁶ Carta a Armando Cortes-Rodrigues; v. Guibert, p. 209.

Así, los versos impares de la tercera estrofa corresponden a los de la segunda y los versos pares a los de la primera. Ahora bien, en los dos casos la afinidad es contrarrestada por una divergencia: la tercera estrofa opone el presente al pretérito de la segunda estrofa y el género femenino al masculino de la primera estrofa. El tránsito de las rimas nominales de la primera estrofa a la confrontación de las rimas nominales y verbales en la estrofa final va acompañado de una extensión de las correspondencias gramaticales en la rima. La primera no pedía más que una identidad de género, sostenida, bien por la igualdad del número y la misma desinencia univocálica, bien por el solo hecho de pertenecer a la misma parte del discurso (I ₂*céus* - ₄*Deus*). La segunda estrofa hace rimar las desinencias de dos vocales. Las rimas de la tercera estrofa introducen la identidad del morfema antepuesto a la desinencia (sufijo derivativo: III ₂*realidade* - ₄*metade*, o raíz: III ₁*esco* - ₃*decorre*; un vez más, la terminación del poema, III ₅*mo* - _{re}, representa una excepción).

Se advertirá que los miembros de un oxímoron no riman nunca entre sí en "Ulysses" y que la marcha de las rimas compensa la de los oxímoros: a lo largo del poema las rimas, tal como lo indica el cuadro siguiente, se hacen más y más gramaticales, con todo y que la equivalencia gramatical entre los miembros de los oxímoros, completa en la primera estrofa, se degrade luego y acabe por trocarse en una oposición del nombre y del verbo:

MORFEMAS IDÉNTICOS EN LAS RIMAS	RELACIONES GRAMATICALES ENTRE LOS MIEMBROS DEL OXÍMORON
I desinencias univocálicas	equivalencia sintáctica y morfológica
II desinencias bivocálicas	partes del discurso idénticas, funciones sintácticas diferentes
III desinencias y morfemas predesinenciales en dos pares de palabras correspondientes	oposición sintáctica y morfológica en el oxímoron final

VIII

Es difícil encontrar "más perfección y cuidado en la elaboración"¹⁷, de una diversidad rítmica unida a una rigurosa unidad del metro que los que despliega Pessoa en esta breve extensión de quince líneas, al unísono de su perfil semántico.

En los versos completos, las sílabas tercera y sexta son constantemente átonas; la cuarta, separada por dos sílabas de la última sílaba acentuada, lleva el acento léxico salvo en dos versos: I₃ *É um mito brilhante e mudo*, donde el acento léxico cae sobre la quinta sílaba, y III₂ *A entrar na realidade*, donde una sola palabra, con su proclítica, contiene cuatro sílabas pretónicas. La tercera y la sexta sílabas son constantemente átonas. En cuanto a los comienzos de verso completo, la primera sílaba es siempre átona en las estrofas marginales, pero lleva el acento léxico en los dos primeros versos de la segunda estrofa. El acento cae sobre la segunda sílaba en los cuatro versos completos de la primera estrofa y en tres versos de la tercera, pero la misma sílaba se mantiene átona en la segunda estrofa. Así, los versos II_{3 4} y III₃ no contienen sino dos palabras acentuadas.

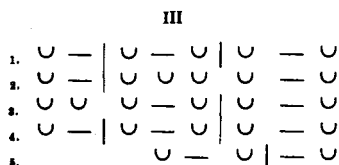
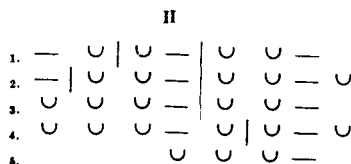
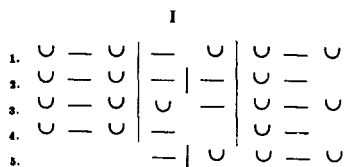
Se notará que cada desviación rítmica halla una correspondencia parcial en uno de los dos versos adyacentes: el acento que en I₃ cae en la quinta *en vez de* en la cuarta sílaba, es anticipado por el verso I₂, que pone acento léxico en la quinta y además en la cuarta (*O mesmo sol que(e) abr(e) os céus*); el verso III₂, con sólo dos sílabas portadoras del acento léxico, corresponde al verso III₃ por este lado.

Los versos completos presentan tres tratamientos diferentes de las dos primeras sílabas: el acento léxico afecta 1) a la segunda, 2) a la primera, o 3) a ninguna de las dos. La estrofa inicial permanece fiel al tipo 1); al lado suyo, el tipo 3) aparece una vez en la estrofa final (III₃), en tanto que la estrofa central es la única en proscribir el tipo 1) y en emplear el tipo 2) (II_{1 2}), que alterna con el tipo 3) (II_{3 4}).

Una vez más observamos la tendencia a un paralelismo

¹⁷ Misma carta de F. Pessoa; v. Guibert, p. 207.

binario de las variedades rítmicas. En los dos primeros versos de la estrofa central, el acento inicial realza la esencia misma del mito heroico, su sujeto y su predicado, expresados ambos por términos abstractamente gramaticales: II ₁ *Este...* II ₂ *Foi*. El verso III₃ comparte, como ya indicamos, el rasgo característico del verso antecedente, III₂: cada línea de la pareja no trae más que dos acentos léxicos, lo mismo que el segundo par de la estrofa central, II_{3, 4}: desde el punto de vista de la estructura verbal, estos cuatro versos se distinguen de todos los demás versos del poema: son los únicos que empiezan con un infinitivo subordinado al verbo conjugado; así (*assim*) la finalidad afirmativa de las prótasis, III₂ *A entrar na realidade*, III₃ *E a fecunda-la*, equilibra las prótasis circunstanciales y negativas de las líneas II_{3, 4}. La individualidad rítmica de las estrofas es debida sobre todo a los cortes, lugares del verso donde se disponen —obligatoriamente o de preferencia— las fronteras de palabras acentuadas (comprendiendo sus alrededores proclíticos y enclíticos). El cuadro siguiente ilustra la distribución de estos cortes (|) y de las sílabas con acento léxico (—) y sin acento (U) en los versos de "Ulysses" (las sílabas suprimidas por la sinalefa se omiten, por supuesto, del esquema):



La vocal acentuada de la rima no va precedida de corte ni en los versos completos ni en los versos truncados del poema, a excepción de la última palabra, III ₅ *morre*, que esta partición brusca torna particularmente expresiva y opone de manera llamativa al segmento final máximo dotado de cuatro sílabas pretónicas —III ₂ *na realidade*.

Los versos completos de la estrofa inicial llevan siempre un corte después de la tercera y la séptima sílabas, y manifiestan predilección hacia las paroxítonas en el interior del verso (seis entre las ocho palabras seguidas de uno de estos dos cortes). Por el contrario, en la estrofa central el corte no precede jamás a la cuarta sílaba, sino que la sigue en las tres primeras líneas. En esta estrofa, cuatro de los seis acentos interiores caen sobre la última sílaba de la palabra, y estos cortes masculinos recalcan el carácter masculino de la rima que une los versos nones: II ₁ *aportou* - ₃ *bastou* - ₅ *creou*. El monosilabismo de la cláusula sale ganando a su estructura bivocálica.

La estrofa final no tiene corte tras la cuarta sílaba, y en los tres versos donde esta sílaba lleva el acento, el corte sigue a la quinta sílaba, de acuerdo con el modelo de la estrofa inicial. Por otra parte, la ausencia de corte después de la tercera sílaba opone las dos estrofas no iniciales a la inicial. Al lado de estos caracteres que ligan la tercera estrofa a una de las otras dos, la tercera estrofa exhibe un detalle que sólo a ella toca: cuando el acento está asociado a la segunda sílaba, ésta se halla seguida de un corte. Por consiguiente, en la estrofa final las tres palabras que acentúan la segunda sílaba del verso son todas oxítonas, en tanto que los tres acentos léxicos que caen sobre la cuarta sílaba del verso pertenecen a paroxítonas. El contraste entre las paroxítonas de la primera estrofa y las oxítonas de la segunda se muda en una alternación regular de estos dos tipos prosódicos en el interior de la tercera estrofa, que sintetiza los rasgos divergentes de las estrofas anteriores.

La primera estrofa, consagrada a la exaltación del Mito, descuella por la rotundidad de su trazo métrico. Es esta disposición tan distinta la que debió de inspirar la armonización vocálica de toda la estrofa. Las dos últimas vocales de las

paroxítonas iniciales forman una red de correspondencias constantes con las dos vocales de las rimas. El fonema /u/ es aquí la sola vocal postónica al final y al principio del verso. Las vocales portadoras del primero y del último acento léxico en los tres versos impares de la estrofa inicial realizan los fonemas /i/ y /u/, difusos los dos pero al mismo tiempo opuestos entre sí en tonalidad. Estas seis palabras se perfilan sobre el fondo de los versos pares de la estrofa, que no tolera ninguna vocal difusa en sus sílabas acentuadas: ¹*mito - tudo*, ³*mito - mudo*, ⁵*vivo - desnudo*. Realzan el primer sustantivo y el motivo conductor del poema, MITO, el único término léxico repetido en el interior de una estrofa y marcado, por añadidura, por un juego de interversión: *O MITO é... que é...*, ²*O... que...*, ³*É um mito*. La triple alternación fónica extrae las palabras más eficaces para exaltar el mito, que es aclamado como todopoderoso (*tudo*), inefable (*mudo*), vital (*vivo*) y despojado de todo disfraz (*desnudo*).

IX

El estudio de "Ulysses" nos hace observar, sin que haga falta considerar otros ejemplos, lo que representa en la obra y en la doctrina estética de Fernando Pessoa un auténtico "poeta de la estructuración"; semejante poeta le parece por necesidad más *limitado* que los poetas de la *variedad* en lo que expresa, así como menos profundo en la expresión: por eso mismo es más complejo, porque expresa, en las propias palabras del autor, "construyendo, arquitecturando, *estructurando*" (ver antes).

Nada, la palabra reiterada que enmarca las tres estrofas de "Ulysses", nos permite entrever la firmeza monolítica del principio arquitectónico que gobierna la expresión poética de Pessoa. *Nada*, totalidad negativa, está opuesta a *tudo*, totalidad positiva, y estos dos cuantificadores totalizantes están opuestos, a su vez, a un cuantificador fraccionador, *metade*, y el contraste entre los dos géneros, el masculino de *nada* y *tudo* frente al femenino de *metade*, refuerza esta oposición.

En dos poemas de Pessoa escritos ambos en 1933, poco antes de la composición de *Mensagem*, reaparecen los tres mismos personajes del drama, pero parecen variar sus papeles y relaciones mutuas. En el sexteto atribuido a Ricardo Reis y fechado el 14 de febrero de 1933 (período en el cual Pessoa padeció graves trastornos neuróticos), es lo entero, el todo, lo que pone fuera de juego a la nada, y cada nueva partícula se incorpora al todo y se funde con él:

*Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes*

(Para ser grande, sé entero: nada
tuyo exageres ni excluyas.
Sé todo en cada cosa. Pon cuanto eres
en el menor de tus actos.)¹⁸

Por el contrario, en la estrofa final de un poema fechado el 13 de septiembre de 1933 e incluido en el *Cancioneiro*, la reducción del todo (*tudo*) a la mitad (*metade*) conduce a la imagen global de una metamorfosis del *infinito* en *nada*:

*Tudo que faço ou medito
Fica sempre na metade.
Querendo, quero o infinito
Fazendo, nada é verdade.*

(Todo lo que hago o medito
queda siempre a la mitad.
Queriendo, quiero infinito.
Haciendo, nada es verdad.)¹⁹

En el fondo, estos tres dramas del Todo, la Nada y la Mitad son variaciones sobre el mismo tema. "Quiero infinito", el

¹⁸ *Obra poética*, p. 239.

¹⁹ *Obra poética*, p. 106.

todo al que apunta "lo que hago o medito"; los cinco imperativos mágicos del sexteto citado quieren abolir la nada e integrar lo mínimo al todo; por último, es el "así sea", la verdad intencional del mito, lo que al principio de "Ulysses" transforma la nada en todo, en tanto que los hechos que existen *in actu* fragmentan, desintegran, aniquilan el todo: *Fazendo, nada é verdade.*²⁰

²⁰ Nos queda el grato deber de expresar nuestro reconocimiento a aquellos que nos asistieron en este trabajo, a Haroldo de Campos, Joaquim Mattoso Câmara y Nicolas Ruwet.

INDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
El folklore como forma específica de creación	7
Carta a Haroldo de Campos sobre la textura poética de Martin Codax	23
<i>Vocabulorum constructio</i> en el soneto de Dante "Se vedi li occhi miei"	31
"Si nostre vie": Observaciones sobre la <i>composition &</i> <i>structure de motz</i> en un soneto de Joachim du Bellay	53
El arte verbal en "Th'expeuce of Spirit" de Shakespeare	99
Sobre el arte verbal de los poetas pintores Blake, Rous- seau y Klee	125
"Les chats" de Charles Baudelaire	155
Microscopia del último "Spleen" de <i>Les Fleurs du Mal</i>	179
Análisis del poema "Revedere", de Mihail Eminescu .	201
Estructura gramatical del poema de Bertolt Brech "Wir sind sie"	213
Los oxímoros dialécticos de Fernando Pessoa	235

ENSAYOS DE POETICA

De los textos esenciales que Roman Jakobson ha consagrado a la teoría de la literatura desde 1919 hasta 1972, este volumen recoge una selección cuyo denominador común es la aplicación de una hipótesis estructuralista a determinados poemas de Dante, Du Bellay, Shakespeare, Baudelaire, Eminescu, Brecht y Pessoa, epítome al que precede un interesante análisis en torno al folklore como forma de creación y que se extiende a la experiencia del arte verbal en tres casos de artistas que laboraron en otro ámbito, el de la pintura: Blake, Rousseau y Klee; todo ello abarcado desde la teoría semiótica general y a partir de una formulación crítica de acuñación jakobsoniana propiamente dicha.

La cronología de estos ensayos comprende los años 1961-1972. Roman Jakobson ha sabido fecundar tanto la ciencia de la lingüística como la de la poética, abriendo, por un lado, los ojos de los lingüistas a los hechos poéticos considerados durante mucho tiempo como marginales, y demostrando, por otro, a los «literatos» que el poema es, ante todo, una obra de lenguaje.

