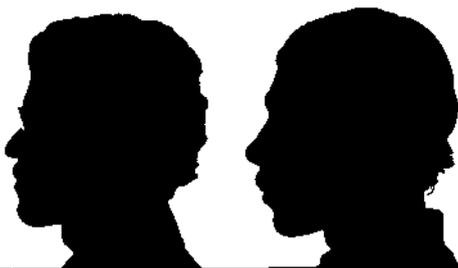


CARLOS FRANCISCO MONGE. Costarricense. Tiene publicado en poesía los libros *Astro y labio* (poema, 1972), *A los pies de la tiniebla* (1972), *Población del asombro* (1975) y *Reino del latido* (1978); como autor colectivo, *Manifiesto trascendentalista*, ensayo sobre la naturaleza de la poesía. Coordina el proyecto de investigación sobre la novela del agro en Costa Rica. Algunos estudios monográficos suyos en ensayos han sido publicados en revistas especializadas, particularmente en *Repertorio Americano*. Licenciado en Filología Española. Profesor de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional.

GUILLERMO BARZUNA. Costarricense. Licenciado en Filología Española, con especialidad en literatura. Cuenta con diversos estudios acerca de la lírica hispanoamericana —entre ellos, uno sobre la poesía de Pablo Neruda—, primordialmente como metodología para su análisis; asimismo, se ha ocupado en investigaciones en conjunto sobre música y canto populares. Se encuentra trabajando sobre teatro social hispanoamericano, también proyecto en conjunto, en la Universidad de Costa Rica. Profesor de la Universidad Nacional.



LA INDOMITA PALABRA

**CARLOS MONGE M.
GUILLERMO BARZUNA**

(Deslinde metodológico hacia una poética de la lírica latinoamericana)

I. INTRODUCCION

El encuentro con la poesía lírica ha sido, en el caso de quienes suscriben las siguientes páginas, la confluencia de dos vertientes sólo en apariencia antagónicas: el goce manifiesto ante una producción artística por una parte, y el acceso a ella como objeto de análisis objetivo y de estudio científico, en tanto realización lingüística, por otra. No ha sido azaroso que hayamos reunido en un mismo estudio las reflexiones que individualmente hemos ido madurando durante mucho tiempo: hemos observado que la lírica en nuestro medio académico ha sido objeto de escasa atención, y en bastantes casos en que se ha abordado su estudio no dejan de percibirse enfoques tradicionales y poco fundamentados teóricamente.

El desarrollo teórico metodológico que aquí se propone es el resultado de una intensa reflexión propia sobre el 'discurso poético', y de las aportaciones de importantes teóricos que aquí y allá se irán mencionando en las siguientes páginas. Este trabajo quiere ser fundamentalmente una contribución a la indagación sobre un tipo específico de escritura: la poesía lírica; esto nos permitirá a la vez bosquejar la mostración de un nuevo tipo de escritura que se ha venido manifestando en la poesía latinoamericana en el siglo XX. La elección de los poetas aquí nombrados obedece a razones puramente operativas: ambos son considerados por la crítica mayoritaria como dos representantes muy importantes de la poesía hispanoamericana contemporánea. Buscamos así mostrar en un corpus reducido --por el carácter mismo del presente trabajo-- las posibilidades metodológicas de las vías utilizadas para el estudio del discurso poético.

Se ofrecen aquí dos acercamientos, que aunque fundamentalmente semejantes, centran su atención en elementos diferentes del poema: por un lado un especial estudio sobre los rasgos semánticos; que la realización lingüística transporta (con el estudio del poema de Neruda) y por otro un análisis del discurso mismo con el objeto de recoger las vías utilizadas para mostrar un mensaje determinado (con el estudio del poema de Octavio Paz). No debe entenderse, por lo tanto, que ambos enfoques sean excluyentes y mucho menos opuestos; tienen por el contrario mucho de complementarios y son únicamente evaluados en cuanto distribuyen sus consideraciones con una proporción distinta sobre los diversos aspectos que conforman el discurso.

II. MARCO TEORICO DE REFERENCIA

En este apartado se pretende delimitar un concepto operacional del discurso lírico puesto que no es nuestro objeto agotar todas las posibilidades de acceso al poema y menos aún llegar a problemas ontológicos en torno a la poesía; nuestro objetivo es otro, aunque sus resultados eventualmente podrían conducir a teorizaciones más vastas y de mayor grado de abstracción.

Las limitaciones físicas de la presente investigación nos han hecho utilizar un criterio inmanentista frente al objeto de estudio; por ello interesa el análisis del poema en cuanto lenguaje en sí mismo, esto es, en cuanto mensaje o realidad lingüística; uno de nuestros objetivos es descubrir dentro del lenguaje el equilibrio, la red de relaciones que hacen posibles las dependencias que se postulan como lenguaje poético. Así, más que un concepto específico de poesía, hablaremos de una serie de componentes que se manifiestan en la escritura poética. Lo importante será mostrar qué convierte un conjunto de signos en una composición poética; por ello vale subrayar que interesa el poema en cuanto constituye una escritura, esto es, en cuanto conforma un objeto de posible delimitación. Partimos por lo tanto de la concepción de una fundamental 'autonomía' del lenguaje poético (y del literario en general), sin que ello signifique en modo alguno que esté desvinculado de la realidad empírica; se trata de "la creación de una nueva realidad, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva"(1).

El poema en tanto unidad lingüística valedera en sí misma está constituido por dos niveles básicos: el nivel fonético y el nivel semántico, que para efectos analíticos aquí se vinculan fundamentalmente con el 'plano de la expresión' y el 'plano del contenido', respectivamente. Se entiende aquí que el poema desarrolla un proceso unitario en el que coexisten y confluyen ambos planos. A esto nos referimos al postular la motivación del lenguaje

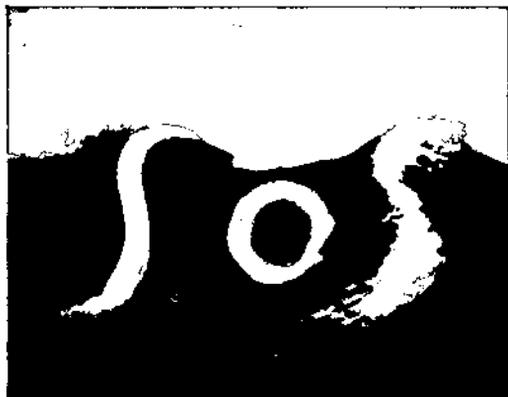
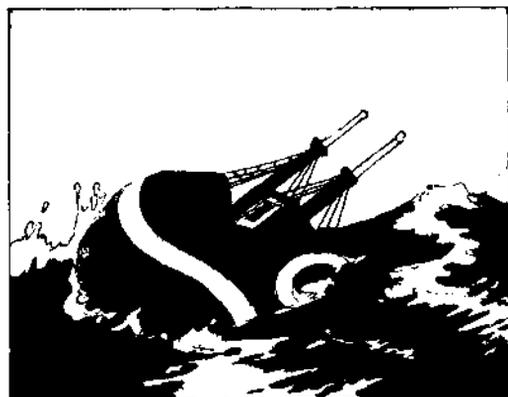
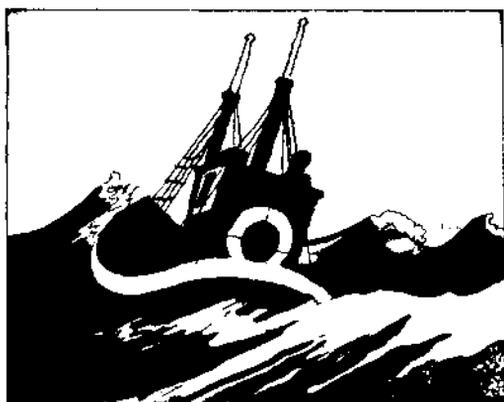
poético, o sea, el principio mediante el cual se postula una relación altamente marcada entre el plano de la expresión (vale decir, el significante) y el plano del contenido (el significado) en el lenguaje de la lírica. "La función poética —ha dicho Gerard Genette— reside precisamente en ese esfuerzo por 'remunerar', aunque fuera ilusoriamente, la arbitrariedad del signo, es decir, por motivar el lenguaje" (2).

Asimismo, se habla de que el lenguaje poético está caracterizado por ser un discurso doble (3), en el que concurren dos clases de regularidades vinculables: las características del plano de la expresión y las del plano del contenido.

Según el planteamiento de R. Jakobson (4) todo proceso de lenguaje está constituido por un tejido de funciones lingüísticas diferentes pero interdependientes; su diferencia se halla en la distinción de jerarquías entre las mismas; en ellas, la función poética ocupa un lugar relevante sobre las otras, criterio de operacionalidad que aplicaremos al mensaje en nuestro trabajo. Esta función es la que abarca todos los elementos presentes en el acto comunicativo y se centra preferencialmente en el mensaje, es decir, en los signos y sus relaciones más que en el objeto. Dentro de esta dimensión es importante destacar como rasgo propio del lenguaje poético su 'opacidad', en cuanto que una de las vías para centrar la atención sobre el mensaje mismo es el uso de las figuras retóricas, que en el poema lírico alcanzan una particular relevancia, y de una manera muy propia en los poetas en estudio.

En su importante estudio sobre el lenguaje poético Jean Cohen (5) postula como punto de referencia en su consideración su polo de contrariedad con respecto a la prosa; así, el lenguaje poético ocuparía un máximo de ruptura o desviación respecto del código usual, la alteración de la norma sería un objetivo fundamental en la realización del poema. No obstante, creemos como G. Genette (6) que no se trata de una 'ruptura de la norma' sino de una 'ambigüedad del código' a través del mensaje poético. Por ello se postula aquí al hablante del discurso poético en una lucha permanente entre el código, sistema de normas y pautas establecidas, y el mensaje poético, expresión particular del poema.

La importancia ya señalada del hablante en el discurso de la lírica, busca afirmar en las presentes reflexiones el alcance teórico metodológico que tiene la función expresiva (en términos de Bühler y de Jakobson) en el mensaje poético. A nuestro entender esta dimensión es fundamental en el discurso poético puesto que nace de una determinada relación que establece el hablante con el mundo exterior a él; el estudio de la función expresiva se justifica en este trabajo en la medida en que forma parte de un engranaje significativo más amplio, puesto que la manera en que se manifiesta el sujeto en cuanto hablante transmite una información importante para el conocimiento total del mundo fundado por el lenguaje. Esta dimensión afectiva



permite asimismo afirmar la importancia de la connotación en el discurso poético, en cuanto parece ser un rasgo que lo distingue del discurso no poético, aunque ello no quiere decir en modo alguno que la connotación es exclusiva del lenguaje poético, sino que en este tipo de mensaje se da con especial sistematización y énfasis, lo que permite a su vez destacar y evidenciar sus características propias en cuanto tipo particular de mensaje. La imagen, en cuanto concreción lingüística que reproduce la captación de un mundo particular por parte del hablante, cobra especial interés, puesto que como percepción afectiva que es, busca la mostración de una relación particular entre un sujeto (el hablante del poema) y un objeto.

III. PREMISAS METODOLOGICAS

Debemos subrayar aquí que las vías utilizadas en el análisis de las siguientes páginas muestran muchos puntos de contacto; por ello, el énfasis puesto en uno u otro nivel del discurso poético es un asunto de simple predominio.

Para efectos de facilitar el acceso a la exposición, señalamos en forma esquemática los diferentes aspectos que se toman en cuenta en los procedimientos analíticos utilizados en uno y otro estudio.

En el análisis del poema "Amor América" de Pablo Neruda se destacan entre otros aspectos: (7)

- a) una distinción clara en el texto entre el 'plano paradigmático' y el 'plano sintagmático', dentro de lo cual se hace un especial énfasis a las relaciones de contigüidad, tanto semántica como posicional de algunos elementos del poema, y a las relaciones de disimilitud,
- b) el estudio de la presencia relevante de la función poética dentro del texto, y la relación establecida entre ésta y otras funciones del lenguaje colaterales en el texto (como la referencial, la emotiva y la conativa),
- c) un estudio de los recursos formales y fónicos dentro del poema, como niveles de apoyo al nivel semántico,
- d) una búsqueda constante por los rasgos semánticos relevantes, que se destacan tanto desde el plano paradigmático como del sintagmático,
- e) se destacan tres elementos fundamentales del poema: la **visión de mundo** que se detecta en todos los niveles antes mencionados, la **configuración del hablante lírico** dentro del texto y los **rasgos estilísticos** sobresalientes que contribuyen a promover el significado total del texto.

En el análisis del poema "Entrada en materia" de Octavio Paz se destacan los siguientes rasgos en el procedimiento analítico: (8)

- a) una separación previa por isotopías semánticas,
- b) una partición del análisis en dos etapas: un estudio del plano del contenido para buscar un paralelismo con el plano de la expresión,
- c) el estudio del rango y características del hablante lírico,
- d) estudio de las relaciones sujeto-objeto, y como consecuencia de ello un especial énfasis en el 'campo analógico' desarrollado en el texto,
- e) estudio de los niveles sintáctico, prosódico y semántico,
- f) la búsqueda de una 'ley estructurante' del poema.

IV. SIGNIFICACION DEL POEMA "AMOR AMERICA" DE PABLO NERUDA

Amor América. 1400 (9)

El primer campo asociativo de imágenes está constituido por el título del poema (10). Aparecen dos sustantivos en relación de contigüidad semántica y posicional: Amor, América, seguidos de un lexema con matiz temporal: 1400.

El título cumple la función de introducir dos de los elementos del universo que se desplegarán mediante las diversas imágenes del discurso.

La función poética, función por excelencia, conlleva en este sintagma la permanencia de otras dos funciones: la referencial y la emotiva. Del primer lexema: Amor, se desprende la actitud anímica del hablante en la configuración del objeto lírico y en los dos últimos lexemas se hace referencia a un espacio geográfico: América, y a un contexto histórico, (1400).

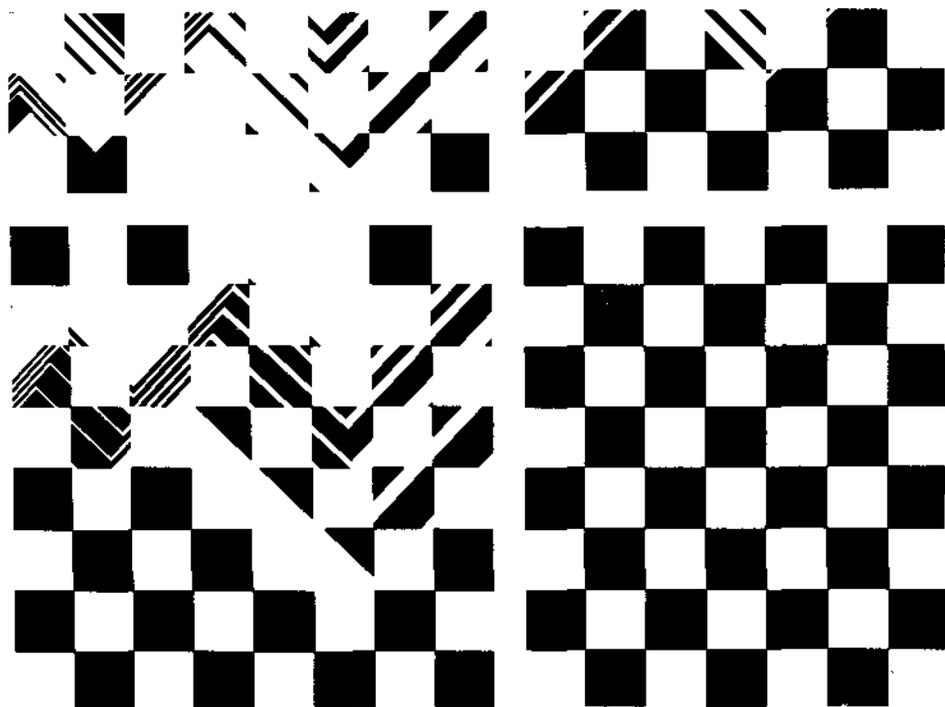
La relevancia de estas dos funciones en el sentido apuntado se mantendrá en la linealidad discursiva. En el nivel referencial aparecen alusiones a la naturaleza y al hombre americano en los versos: 4-6-9-10-25-26-27-28-29-30-35-40-43; que se dan por medio de la enumeración reiterativa de objetos de orden natural o material. Esta enumeración del espacio contextual suministra el grado de referencialidad concreta que el hablante desea conferir a su discurso:

el cóndor o la nieve parecían inmóviles: (v. 4)
sin nombre todavía, las pampas planetarias. (v. 6)
fue cántaro caribe, piedra chibcha, (v. 9)
copa imperial o sílice araucana. (v. 10)
Desde la paz del búfalo (v. 25)

hasta las azotadas arenas (v. 26)
de la tierra final en las espumas (v. 27)
acumuladas de luz antártica, (v. 28)
y por las madrigueras despeñadas (v. 29)
de la sombría paz venezolana, (v. 30)
Yo, incásico del légamo, (v. 35)
Pero anduve entre flores zapotecas (v. 40)
Tierra mía sin nombre, sin América, (v. 43)

En el nivel expresivo la actitud inicial del hablante se manifiesta en la totalidad de la enunciación del poema, por medio de formas deícticas pertinentes a su visión de mundo.

El lenguaje poético de este discurso permite, por la persistencia de núcleos asociativos de la linealidad total o plano sintagmático; cada uno de estos momentos incide en un proceso iniciado por el hablante lírico en la



conformación de su mundo:

- proceso de identificación originaria. Las imágenes poéticas de este grupo señalan el surgimiento de la vida americana con respecto a la formación del espacio físico y humano,
- proceso de destrucción. Las imágenes de este grupo indican las repercusiones de la Conquista en el desarrollo histórico de América,
- proceso de reconstrucción. Desde una perspectiva presente, el hablante inicia la reconstrucción lírica del universo destruido.

Los sintagmas en que aparecen los procesos 1 y 3, apuntarán predominantemente, en el nivel semántico a la mostración de imágenes vinculadas estrechamente con la naturaleza.

Verso 1

“Antes de la peluca y la casaca” (p. 9)

El proceso metafórico del poema tiene su apertura con esta imagen, que constituye una secuencia susceptible de segmentarse en dos unidades perfectamente deslindables:

- El formante adverbial “antes implica el punto de partida espacio-temporal, en la mostración de mundo por el hablante. Connota lejanía en relación con las imágenes siguientes “peluca y casaca” y cercanía con respecto al tiempo y espacio de los orígenes.
- Los sustantivos peluca y casaca constituyen un paradigma referente a la coyuntura de la Conquista.

La imagen adquiere una relación de contigüidad posicional con los versos 2/6 al depender de la forma verbal “fueron”, y de disimilitud semántica con los mismos, por cuanto representa la presencia del elemento foráneo en lo americano, espacio fundante de la visión de mundo del hablante.

Versos 2/6

“Fueron los ríos, ríos arteriales:

fueron las cordilleras, en cuya onda raída

el cóndor o la nieve parecían inmóviles:

5 *fue la humedad y la espesura, el trueno*

sin nombre todavía, las pampas planetarias” (p. 9)

Los paradigmas pertenecientes a estos versos señalan el inicio del proceso de identidad en la mostración del espacio primordial y anterior a la llegada del hombre a la tierra americana.

El hablante organiza este núcleo de significación, recurriendo a ciertos elementos del nivel fónico, indicadores del proceso que se quiere desplegar en el nivel semántico.

Los recursos formales implican un sentido de movimiento en el plano semántico:

- encabalgamiento de los versos 3/4 - 5/6
- aliteración del fonema "r" en los siguientes lexemas: fueron - ríos - arteriales - cordilleras - raída - cóndor - parecían - espesura - trueno - nombre - planetarios
- reiteración de algunos elementos:

sustantivos: ríos, ríos.

formas verbales: fueron, fueron, fue.

verbo + sustantivo: fueron los ríos.

fueron las cordilleras

fue la humedad

fue la espesura

fue el trueno sin nombre

fueron las pampas planetarias

- enumeración de objetos de orden natural: versos 2/6
- **formantes verbales:** Posicionalmente la persistencia del pretérito indefinido del verbo ser, cumple algunas funciones dentro de la secuencia: es el elemento unitivo de las distintas imágenes referentes al acto de la creación, y señala la perspectiva temporal del hablante ante su mundo. La utilización de esta forma de pasado incide en el grado de lejanía temporal, establecido entre el presente del hablante y el tiempo de los orígenes.

La utilización del imperfecto "parecían", revela el anhelo del hablante de perpetuar, al menos líricamente, el momento histórico evocado en su discurso. (11)

En suma: los recursos a nivel fónico y posicional son recurrentes semánticamente; muestran por su carácter implicatorio de movimiento, la gestación de un proceso, en este caso, la creación de la vida americana.

En el **nivel semántico**, los paradigmas que conforman este grupo de sintagmas, hacen referencia en su mayoría a imágenes terrestres: ríos - cordilleras - nieve - humedad - espesura - pampas; con lo que se señala el fundamento telúrico que el hablante confiere al mundo. Además del

INDOMITA

elemento tierra, las imágenes convocan otros dos elementos: el aire (cóndor - nive - trueno) y el agua (ríos) (12).

La imagen “ríos, ríos arteriales”, indica la apertura del proceso de creación que se irá gestando en los primeros once versos del discurso. Será la imagen generadora de la vida. Los demás paradigmas de este segundo núcleo de significación hacen referencia a elementos de la naturaleza en relación con el nacimiento del espacio primigenio.

Un elemento que caracteriza las imágenes de esta segunda secuencia es su carácter traslático, del espacio terrestre hacia el aire:

Tierra: ríos, cordilleras

aire: cóndor, nieve

tierra: humedad, espesura

aire: trueno

tierra/aire: pampas planetarias

El hablante en los sintagmas de estos versos expresa una relación de similitud tanto posicional como semántica, al aparecer el estrato fónico en estrecha relación o interdependencia con el estrato semántico. Los dos niveles configuran un espacio en el cual la tierra es el elemento agente del movimiento y, por ende, de la vida.

Versos 7/11

10 *“El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura” (p. 9)*

Las imágenes de estos versos están en estrecha relación de afinidad

posicional y semántica con los versos 2/6, y de contigüidad semántica con la linealidad discursiva.

Si en los versos 2/6 se inicia la formación del espacio terrestre, en los versos 7/11, el hablante establece la presencia del hombre en el mismo espacio; por lo tanto se mantiene el proceso de construcción de los primeros sintagmas. La imagen del surgimiento del hombre aparece en relación de contigüidad semántica con la fase inicial de las imágenes terrestres.

Se repiten los mismos elementos del nivel fónico y sus respectivas implicaciones semánticas:

— **Formante verbal** en pretérito indefinido. Cumple la función de unificar las diversas opciones figurativas en la descripción del hombre.

A diferencia del núcleo asociativo anterior, predomina en estas imágenes el verbo en singular.

— **aliteración** del fonema “r”: hombre - tierra - párpado - barro - trémulo - arcilla - forma - cántaro - caribe - piedra - tierno - sangriento

— **encabalgamiento**: en los versos 7/8

— enumeración de imágenes: versos 7/11

— reiteración de la estructura formal verbo + sustantivo:

fue + tierra

fue + vasija

fue + párpado del barro trémulo

fue + cántaro caribe

fue + piedra chibcha

Después de establecer la espacialidad terrestre se presenta una serie de lexemas, unidos entre sí por el formante verbal “fue”, indicadores del surgimiento de la vida humana en la tierra.

Los paradigmas señalan la presencia del hombre con un sentido genérico (el hombre americano), resultante de la materia, específicamente de lo terrestre. El primer paradigma confiere al hombre la categoría de tierra: “El hombre tierra fue”. Las imágenes siguientes aparecen en relación metonímica con esta imagen obsesionante: “párpado del barro trémulo/forma de la arcilla/cántaro caribe/piedra chibcha/copa imperial/sílice araucana”.

Deducimos una serie de metáforas de estructura bimembre de esta configuración. De ellas se desprenden dos elementos significativos que llamaremos a y b.

a

b

párpado / del barro trémulo

forma / de la arcilla

b	a
cántaro	/ caribe
piedra	/ chibcha
copa	/ imperial
sílce	/ araucana

Las imágenes se construyen sobre la base de dos elementos:

- En a), relevancia de lo sensorial y de las referencias étnicas o culturales
- En b), relevancia de las imágenes que remiten a objetos terrestres.

El último paradigma referente al indígena está formado por dos adjetivos calificativos de naturaleza sémica contraria: “tierno/sangriento” en que se refuerza la estructura binaria establecida en las imágenes de los versos 7/10.

Resumiendo: en las dos últimas secuencias (2/6 - 7/11) se presenta un predominio de similitud y contigüidad semántica en las imágenes que demarcan el surgimiento de la tierra y del ser americano. Los paradigmas en estrecho vínculo semántico se encuentran colocados uno tras otro en la linealidad discursiva, porque el temple anímico del emisor así lo determina. Esto establece una correlación de los planos paradigmático y sintagmático respectivamente.

Versos 11/14

*“tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido
las iniciales de la tierra estaban
escritas.” (p. 9)*

El verso undécimo presenta un marco de límite respecto a las secuencias anteriores (13). La conjunción adversativa “pero” marca un cambio de la evocación enunciada por el hablante en la configuración de los primeros versos (14).

Las imágenes de este núcleo de significación giran alrededor de dos elementos configuradores: a) las manos: “empuñadura de su arma/las iniciales/estaban escritas”, y b) la tierra: “cristal humedecido/de la tierra”. Las dos imágenes aparecen en estrecha relación con el proceso de identificación originaria, iniciado en las secuencias anteriores. Con ellas se consolida el proceso al plantearse por medio de los elementos metafóricos “manos/tierra”, la permanencia y trascendencia de la cultura indígena.

Las manos (lo humano) y la tierra (espacio primigenio) se convierten en los guardianes del fundamento humano.

Los recursos fónicos en la mostración de estas dos imágenes señalan la

idea de continuidad indicada en los sintagmas anteriores; e implican un grado de contigüidad semántica y posicional con los versos 2/11:

- Aliteración del fonema “r”: “empuñadura - arma - cristal - tierra - escritas”
- permanencia de sustantivos concretos: “empuñadura - cristal - arma - iniciales - tierra ”
- utilización del pretérito imperfecto “estaban” con su respectivo sentido de permanencia
- encabalgamiento de los versos 11/12 - 13/14.

Versos 15/19

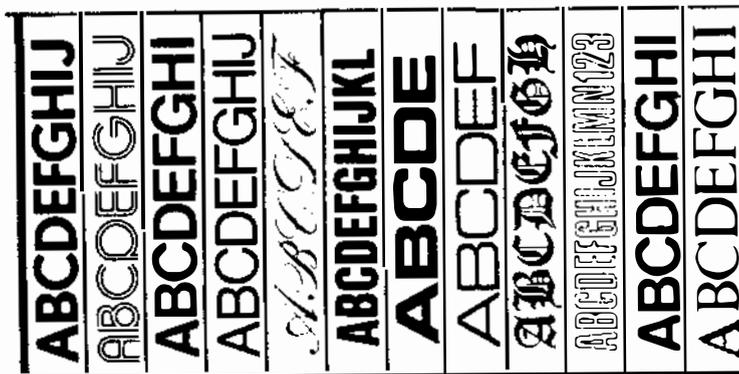
15 *“Nadie pudo
recordar después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre”. (p. 9)*

Este grupo de imágenes introduce un nuevo proceso: fase de destrucción de lo creado en los versos 2/14.

La secuencia se constituye en relación de contigüidad posicional y semántica con la secuencia que la antecede.

Predomina el pretérito indefinido en los formantes verbales: “olvidó - fue enterrado - perdieron - inundaron”.

En el nivel semántico se presenta una relación de similitud con el proceso de creación de los primeros versos. Los paradigmas que conforman la secuencia marcan un proceso de destrucción del elemento telúrico, funda-



mento estructurante de la vida americana, de donde se deduce el siguiente esquema:

Creación (tierra)	Dstrucción (de la tierra)
las (iniciales)	olvidó
el idioma del agua	fue enterrado
las claves	se perdieron
(las claves)	se inundaron de silencio o sangre

Los formantes verbales de la fase destructiva son significativos, porque indican la anulación de los principios generadores, tierra y agua. A su vez, estos verbos establecen una relación de disimilitud semántica con los verbos de las secuencias anteriores.

Los paradigmas de estos versos se mueven dentro de la antinomia vida/muerte; alternancia de las fases de creación y de destrucción.

Se destaca el abandono del pretérito imperfecto de la secuencia inmediata y la asunción del indefinido. Hecho que incide en la visión de mundo del hablante, porque determina un salir de ese mundo primitivo para ingresar en la categoría en que se destruye lo creado.

Versos 20/23

20 *"No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra". (p. 9)*

En el verso 20 aparece un rasgo conativo poseedor de significación, señalado mediante el vocativo "hermanos". El hablante se dirige al destinatario lírico y se presenta identificado con él mismo, en condición de hermandad. La imagen se completa con el lexema "pastorales", término que apela a un destinatario unido a lo terrestre.

En el eje paradigmático la imagen "vida", constituye una sustitución de los paradigmas anteriores que indicaron creación de un mundo. De ello se desprende una nueva visión positiva de parte del hablante hacia el objeto.

El verso 21 representa un marco de límite con la imagen vital del verso 20, introduce un paradigma de contenido telúrico que continúa la línea del proceso de destrucción iniciado en el verso 15 ("pero como una rosa salvaje"). Marco de límite entre la sentencia afirmativa y solidaria del hablante y la dialéctica resultante de la Conquista.

Los sintagmas de los versos 22/23 presentan de nuevo la oposición

vida/muerte. Las imágenes de este campo asociativo referentes a “vida” son de esencia telúrica y remiten a la luz: “lámpara de tierra”. La imagen “muerte” es mostrada a través de formantes verbales indicadores de destrucción: “cayó-se apagó”, y el signo que la define es la oscuridad.

Verso 24

“Yo estoy aquí para contar la historia”. (p. 9)

Con este verso se introduce el hablante lírico por excelencia en el mundo de imágenes, lo que conlleva una serie de cambios significativos en el discurso:

- Se introduce un nuevo proceso por parte del hablante lírico: La fase de reconstrucción del objeto poético.
- El hablante asume el tiempo presente y se coloca desde esta perspectiva hacia el pasado.
- Abandono del tono de evocación de los primeros 23 versos e incorporación del tono de invocación.
- Cercanía espacial con su mundo: utilización del “aquí”.
- Relación de contigüidad semántica con lo anterior del discurso y con las imágenes subsiguientes.

Versos 25/30

25 *“Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica
y por las madrigueras despeñadas
30 de la sombría paz venezolana”. (p. 9)*

Los versos 25/30 presentan una demarcación de las coordenadas espaciales de la visión de mundo del hablante. La delimitación queda señalada por los formantes adverbiales “desde” y “hasta” que a su vez se presentan en relación de contigüidad posicional y semántica con el formante temporal “estoy” inherente a la actitud del hablante.

Los paradigmas indican una serie de imágenes bimembres con implicaciones antinómicas en el plano semántico: “Desde la paz del búfalo/hasta las azotadas arenas de la tierra final”; “en las espumas acumuladas de la luz

antártica/y por las madrigueras despeñadas de la sombría paz venezolana”.

Los elementos señalados con a son contrarios al elemento b: paz/azotadas - luz/sombría. Las dos antinomias conforman la espacialidad que el hablante desea conferir a su discurso. De esta bipolaridad descriptiva se desprende una visión dialéctica del hablante respecto al objeto lírico. A su vez se establece en estas imágenes una relación de similitud semántica entre los versos 25 y 30: parte de la configuración espacial de “paz” en el primero y termina la secuencia con el mismo lexema.

Versos 31/34

*“Te busqué, padre mío
joven guerrero de tiniebla y cobre,
o tú planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma”. (p. 9)*

En esta secuencia se manifiesta la relevancia de la función conativa. Se destaca, mediante tres lexemas significativos: “te”, “mío”, “o tú”, los cuales introducen los demás términos de la imagen.

El paradigma inicial “Te busqué, padre mío” logra un paralelismo semántico con la imagen del verso 20 en que el hablante apelaba “al hermano pastoral”. El formante “mío” señala la identificación del hablante con la figura lírica. La categoría verbal “busqué” indica la actitud asumida por el hablante en esta secuencia: actitud de indagación de sus orígenes en imágenes relacionadas con la naturaleza; formante verbal que al igual que el resto de los formantes de lo configurado implica movilidad, en este caso, del hablante. Sémicamente aparece la pareja padre/madre, elementos que unidos a la tierra, constituyen los generadores de la vida.

Posicionalmente estas imágenes presentan una estructura bimembre en que se presentan elementos materiales poseedores de algún grado de movilidad: “joven/caimán”, “metálica/paloma”. A su vez estas imágenes parten de la tierra al aire, de “joven guerrero de tiniebla y cobre” a “metálica paloma”. Se establece así una relación de similitud semántica con los versos 2/6 en que se mantiene esta estructura de significación.

Versos 35/42

35 *“Yo incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:*

Quién



*me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío*

40 *Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado
y era la sombra como un párpado verde". (p. 10)*

El verso 35 conforma la apropiación que el hablante hace de la cultura y de la naturaleza americanas. Los lexemas "incásico" y "légamo" configuran la dimensión social y telúrica del emisor lírico.

El verso 36 continúa con el proceso de búsqueda y por ende de reconstrucción de lo muerto, iniciado en el verso 24. El formante verbal "toqué" es analógico al formante verbal del verso 31 "busqué".

El objeto de búsqueda es la "piedra" y equivale analógicamente a la configuración telúrica anterior.

Este núcleo paradigmático retoma, en relación de similitud y de disimilitud semántica, las imágenes descritas en el proceso de identificación originaria.

Posicionalmente los versos se presentan mediante encabalgamientos de carácter sintáctico: Versos 37/38, 40/41-42.

Las formas verbales de los versos 38/40 implican una actitud de



*me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío*

- 40 *Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado
y era la sombra como un párpado verde". (p. 10)*

El verso 35 conforma la apropiación que el hablante hace de la cultura y de la naturaleza americanas. Los lexemas "incásico" y "légamo" configuran la dimensión social y telúrica del emisor lírico.

El verso 36 continúa con el proceso de búsqueda y por ende de reconstrucción de lo muerto, iniciado en el verso 24. El formante verbal "toqué" es analógico al formante verbal del verso 31 "busqué".

El objeto de búsqueda es la "piedra" y equivale analógicamente a la configuración telúrica anterior.

Este núcleo paradigmático retoma, en relación de similitud y de disimilitud semántica, las imágenes descritas en el proceso de identificación originaria.

Posicionalmente los versos se presentan mediante encabalgamientos de carácter sintáctico: Versos 37/38, 40/41-42.

Las formas verbales de los versos 38/40 implican una actitud de

“luz/sombra”, “dulce era la luz como un venado / y era la sombra como un párpado verde”.

Versos 43/47

45 *“Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que debía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca”.* (p. 10)

El proceso de reconstrucción iniciado en el verso 24 llega a conformar mediante el despliegue significativo de imágenes, una imagen englobante de las demás: “la tierra”.

El hablante invoca a la tierra, que se convierte en el poema, en elemento destinatario y referencial a la vez.

La forma deíctica “mía” connota la apropiación espacial que realiza el hablante de su universo.

La imagen obsesionante y hacia la cual converge todo el grupo de sintagmas de esta secuencia es “tierra”. La misma aparece sustituida por una serie de paradigmas:

Tierra

- “sin nombre”
- “sin América”
- “estambre equinoccial”
- “lanza de púrpura”

Los dos primeros paradigmas apuntan al anonimato de la tierra americana y los dos siguientes a la adquisición de la identidad a través de elementos telúricos. A su vez estas imágenes establecen una relación de similitud semántica con el estado primitivo del espacio americano de los versos 2/6.

Los lexemas de los últimos tres versos configuran dos imágenes relevantes en lo pertinente al hablante que giran en torno a la tierra y a la expresión del mismo.

Se plantea además la fusión e identificación de la tierra con el hablante, “tu aroma me trepó por las raíces”, en un sentido de ascensión hasta llegar a la boca del hablante (16).

Este sentido de ascenso queda reforzado mediante el recurso de encabalgamiento de los versos 45/46 y de la persistencia del formante verbal

“bebía”, con su respectiva implicación semántica.

Conclusiones parciales

Una vez realizada la jerarquización de los rasgos que conforman las imágenes relevantes del discurso poético, objeto de estudio, podemos determinar los siguientes rasgos:

- Interrelación de los niveles fónico y semántico en la constitución de la función poética. Los procesos de identificación originaria, destrucción y reconstrucción de este discurso muestran la dependencia de un nivel con respecto al otro, en los recursos fónicos utilizados y en sus respectivas implicaciones sémicas.
- Interdependencia de los ejes sintagmático y paradigmático. Las relaciones de sustitución y de combinación prevalecen indistintamente a lo largo del poema.
- El título del poema prepara la entrada al mundo desplegado en cuanto remite a una actitud enunciada por el hablante a lo largo de la descripción del objeto lírico.

Recursos estilísticos sobresalientes

- Los sintagmas poéticos son abiertos, carecen de metros fijos y de rima.
- Utilización relevante del encabalgamiento.
- Reiteración de estructuras significativas, predominando los hemistiquios bimembres.
- Empleo constante de marcos de límite en la enumeración discursiva.
- Series enumerativas de imágenes referentes a objetos concretos.
- El formante verbal cumple funciones unitivas en los campos asociativos de imágenes.

Visión del mundo

Se desprende una visión dualística del mundo, sustentada por los principios: identificación originaria, destrucción y proceso de reconstrucción.

En dicha visión se le confiere a la vida americana una determinante dimensión telúrica. La tierra, que aparece sacralizada, se convierte en el elemento generador de la vida.

La espacialidad de este mundo se concreta en referencias geográficas, étnicas y coyunturales. El espacio que pertenece al sujeto invasor es mostrado bajo rasgos de muerte y de oscuridad; el espacio que pertenece al indígena, posee las propiedades de luz, vida y tierra.

Las propiedades para la mostración de este espacio se darán por medio de ciertos modificantes que hacen referencia a lo natural americano y a la violación del mismo por el elemento foráneo. Destaca en el proceso de identificación originario, el surgimiento, en un primer plano, de la naturaleza, y en segundo plano, derivado de la misma, del hombre; esto le infiere a lo humano un fundamento telúrico por excelencia.

Hablante lírico

El hablante del discurso logra producir una fusión de su estado anímico con el objeto lírico a través de varios recursos:

— Hace elección de dos formas deísticas en la conformación del discurso: la primera y la tercera persona del pronombre personal.

La adopción de la primera persona tiene implicaciones de carácter social, pues el hablante se define por excelencia, acompañado de ciertos lexemas significativos “incásico”, etc.

— Temporalmente se coloca desde una perspectiva presente hacia un pasado. Logra con esta movilidad establecer una categoría de circularidad en que se fusionan los dos estratos temporales.

— Espacialmente se señalan dos actitudes que indican movimiento del hablante con respecto al objeto: de cercanía a lo primitivo americano y de lejanía hacia el elemento foráneo.

— Utilización de dos tonos de alocución a lo largo del eje discursivo: la evocación y la invocación.

V. HACIA UNA LEY ESTRUCTURANTE DEL POEMA “ENTRADA EN MATERIA” DE OCTAVIO PAZ

Con el análisis del poema “Entrada en materia” se procura observar el modo exterior a él y las vías de relación que se establecen entre ambos (sujeto y objeto).

El primer paso analítico consiste en separar las isotopías semánticas (17) del poema. Este tiene como rasgo esencial una particular visión de la ciudad, a partir de la cual se desarrolla una serie de temas adyacentes que se integran al tema central. Los primeros versos permiten evidenciar el movimiento temático que se desarrolla en el resto del poema:

*Piedras de ira fría
Altas casas de labios de salitre
Casas podridas en el saco del invierno
Noche de innumerables tetas
Y una sola boca carnicera*

5

Silbato y risa eléctrica

Algarabía

El Neón se desgrana

Ataviada de guirnaldas de dientes

10 *Igneas orejas letras parpadeantes*

El guiño obsceno de los números

Noche multicolor y noche desollada

Noche en los huesos noche calavera

Hasta el verso 3 es evidente el núcleo temático: **La ciudad**. A partir del verso 4 hasta lo que se ha transcrito, se encadena a la isotopía anterior una nueva, la noche, claramente delimitable por los elementos que a ella aluden: noche, el neón, letras parpadeantes; se puede notar que dentro de la isotopía de la noche se encuentran elementos pertenecientes a la anterior —ciudad—, tal es el caso del neón, las letras parpadeantes, la noche multicolor, etc.

En los versos transcritos están presentes dos isotopías que podrían denominarse 'internas', en el sentido de que están implícitas en el interior de las descripciones hechas de la ciudad y de la noche. En el poema se habla de que la ciudad es "piedras de ira fría", así como de "labios de salitre". "Casas podridas"; la calificación que recibe la ciudad se vincula pues con lo que se podría llamar 'lo degradado', el mal. Esta isotopía se desarrolla en la siguiente (la noche) al hablarse de la "boca carnífera", "el Neón se desgrana", "el guiño obsceno de los números", "noche desollada", "noche en los huesos", "noche calavera". Todos estos elementos tienen como sema común lo relativo a la destrucción, al mal, a lo degradado.

La otra isotopía interna mencionada se extrae de los versos 4-13: se ha notado que de la noche se dice que es "de innumerables tetas", de "una sola boca carnífera", está "ataviada de guirnaldas de dientes", "ígneas orejas", es "noche en los huesos" y "noche calavera"; además se ha mencionado el "guiño obsceno de los números". Por los subrayados hechos, se puede evidenciar la presencia de una nueva isotopía interna: la que se refiere a la antropomorfización.



La primera correlación posible entre las cuatro isotopías delimitadas está conformada por el siguiente esquema: se establece una vinculación entre la ciudad y lo degenerado, por una parte; ciudad y noche tienen una relación de complementaridad puesto que la primera tiene como parte de su realidad el ser 'de noche', y además hay una clara relación entre la noche y lo humano, puesto que a esto último se alude en la isotopía de lo humano ya descrita. El poema prosigue con un verso estratégicamente asilado y centrado gráficamente:

CIUDAD

- 15 *Gatos en celo y pánico de monos*
 Un reflector palpa tus plazas más secretas
 El sagrario del cuerpo
 El arca del espíritu
 Los labios de la herida
- 20 *La boscosa hendidura de la profecía*
 Crece la marea invisible
 La marea del espanto
 Torres ceñudas con el miedo al cuello
 Sonámbulos palacios
- 25 *Graves moles de sueño y orgullo*
 Calado hasta los huesos tiembla el hierro
 Y la piedra pelada hasta los huesos
 El mal promiscuo el mal sin nombre
 Todos los nombres del mal
- 30 *El mal que tiene todos los nombres*
 Hasta el meollo del hierro
 Y la juntura ciega de la piedra
 Entre tus muslos un reloj da la hora
 Demasiado tarde
- 35 *Demasiado pronto*
 En tu cama de siglos fornican los relojes
 En tu cráneo de humo pelean
 Las edades de humo
 Memoria que se desmorona
- 40 *Ciudad de frente indescifrable*
 Tu discurso demente
 Tejido irrefutable de razones
 Corre por mis arterias
 Y repica en mis tímpanos tu sílaba

El fragmento transcrito regresa a la isotopía de la ciudad, localizable en diferentes niveles: mención específica a sus elementos físicos: “tus plazas más secretas”, “Torres ceñudas”, “sonámbulos palacios”, “la piedra pelada hasta los huesos”, “Ciudad de frente indescifrable”. En el sector que va del verso 15 al 24 se incorpora una nueva línea temática que está vinculada a la isotopía del mal: el miedo, tema que está presente al hablarse del “pánico de monos”, “labios de la herida”, “la marea del espanto”, las “torres ceñudas con el miedo al cuello”; no debe descartarse el “tiembla” del verso 26 (“Calado hasta los huesos tiembla el hierro”), cuya bivalencia semántica es evidente. La isotopía del mal tiene una expresa alusión en los versos 28-30: “El mal promiscuo el mal sin nombre / Todos los nombres del mal / El mal que tiene todos los nombres”; adquiere desarrollo cuando se habla del “cráneo de humo” (v. 37) y todo lo que evoca la destrucción, presente en frases como la “memoria que se desmorona”, “tu frase inacabada”, y los “relojes que se desmoronan”.

Se vuelve a lo humano (isotopía de la antropomorfización) en expresiones como: “los labios de la herida”, “Torres ceñudas con el miedo al cuello”, “calado hasta los huesos tiembla el hierro / Y la piedra pelada hasta los huesos”, isotopía que continúa con el rango de interna.

Dentro de la gran isotopía de la ciudad que se está describiendo se encuentran, pues, isotopías menores, tales como las ya distinguidas. Una de ellas, de gran importancia, es la ubicada entre los versos 33 y 39: el tiempo. Para su localización, basta congregarse aquellos elementos que aluden al tiempo como componente del mundo exterior al hablante lírico y que de alguna manera lo afectan directamente: “entre tus muslos un reloj da la hora / Demasiado tarde / Demasiado pronto / En tu cama de siglos fornican los relojes / En tu cráneo de humo pelean / Las edades de humo / Memoria que se desmorona”. La acumulación de elementos cuyo sema común es el ‘tiempo’ (según los subrayados hechos) destaca con claridad la presencia de esta nueva isotopía, que posteriormente se desarrolla con mayor amplitud entre los versos 63-71 del poema.

En el fragmento en estudio se localiza una nueva isotopía: la del lenguaje, aspecto sobre el que giran muchos de los poemas de *Salamandra*. Tal conciencia del lenguaje desarrolla la posibilidad de establecer el problema del lenguaje con rango de isotopía. Del verso 40 al 46 —obsérvense los subrayados— se dice: “Ciudad de frente indescifrable / Tu discurso demente / Tejido irrefutable de razones / Corre por mis arterias / Y repica en mis tímpanos tu sílaba / Tu frase inacabada / Entre los quicios del lenguaje”.

En suma, el fragmento transcrito presenta una isotopía central: la ciudad; dentro de la que se encuentran isotopías menores tales como el mal, el cuerpo humano (antropomorfización de la ciudad), el tiempo (como preocupación vital) y el lenguaje.

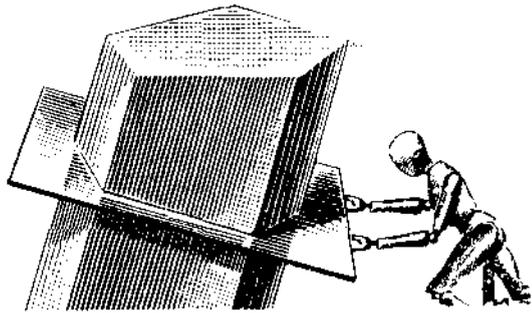
Se vuelve a la isotopía de la noche, que alterna con la temática de la ciudad:

- Como un enfermo desangrado se levanta*
La luna
50 *Sobre las altas azoteas*
La luna
Como un borracho cae de bruces
Los perros callejeros
Mondan el hueso de la luna
55 *Pasa un convoy de camiones*
Sobre los cuerpos de la luna
Un gato cruza el puente de la luna
Los carniceros se lavan las manos
En el agua de la luna
60 *La ciudad se extravía por sus callejas*
Se echa a dormir en los lotes baldíos
La ciudad se ha perdido en sus afueras

El tema de la luna, alrededor del cual gira la mayor parte del fragmento transcrito, es parte de la isotopía de la noche, ya enunciada; además del desarrollo de tal isotopía, reaparecen de nuevo dos isotopías ya presentes en fragmentos anteriores: 1) el mal, delimitable a partir de expresiones como “enfermo desangrado”, “como un borracho cae de bruces”, “los perros callejeros mondan el hueso de la luna”, “los carniceros se lavan las manos”, “la ciudad se extravía”, “la ciudad se ha perdido”; 2) el cuerpo humano, en expresiones como “el hueso de la luna”, “los cuerpos de la luna”, y la tendencia al animismo de la ciudad: “se echa a dormir en los lotes baldíos”.

El poema desarrolla más plenamente dos isotopías que hasta ahora se habían clasificado como internas; el tiempo y el lenguaje:

- Un reloj da la hora*
Ya es hora
65 *No es hora*
Ahora es ahora
Ya es hora de acabar con las horas
Ahora no es hora
Es hora y no ahora



70 *La hora se come al ahora*
Ya es hora
Las ventanas se cierran

De los versos 33 a 40 se notó una concepción del tiempo como destructor; no en vano está ligado a la isotopía del mal. En lo que se acaba de transcribir, el tiempo está visto a través del contraste y la confusión; tal situación revela con claridad la reacción que tiene el hablante lírico: hay una preocupación existencial por el tiempo que provoca esta situación. El contraste aludido ya está presente en el fragmento comentado (vv. 33-40) cuando se dice: "Demasiado tarde / Demasiado pronto". Esta duplicidad en cuanto al tiempo es el germen no sólo de la mencionada confusión que permite observar una doble realidad en cuanto al tiempo sino también de la búsqueda perenne de un tiempo que no destruya. Hay una afirmación de la presencia del tiempo: "Ya es hora", pero también un deseo de ignorar el paso del tiempo: "No es hora", "Ya es hora de acabar con las horas". Afirmación y negación que culminan con la interior confusión del hablante lírico, manifestada claramente tanto en las expresiones contradictorias del fragmento citado, como en la ubicación gráfica que lo conforman.

El lenguaje crece en importancia temática, como se puede ver en la continuación del poema:

Las ventanas se cierran

Los muros se cierran las bocas se cierran

Regresan a su sitio las palabras

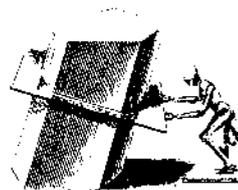
75 *Ahora estamos más solos*

La conciencia y sus pulpos escribanos

Se sientan a mi mesa

El tribunal condena lo que escribo

80 *El tribunal condena lo que callo*



- El ojo fijo del mundo descarado*
Ruidos imperceptibles
Pasos del tiempo que aparece y dice
¿Qué dice?
Qué dices dice mi pensamiento
 85 *No sabes lo que dices*
Trampas de la razón
Crímenes del lenguaje
Borra lo que escribes
Escribe lo que borras
 90 *El haz y el envés del español artrítico*
Hoy podría decir todas las palabras
Un rascacielos de erizadas palabras
Una ciudad inmensa y sin sentido
Un monumento grandioso incoherente

En el verso 45 se mencionaba cierta “frase inacabada”, este ‘lenguaje incompleto’ es parte de la situación que se presenta en el fragmento que se acaba de transcribir. Se ha recurrido a una serie de elementos que de alguna manera tienen como fuente común la noción del lenguaje: “las bocas se cierran”, “Regresan a su sitio las palabras”, “El tribunal condena lo que escribo / El tribunal condena lo que callo”, “tiempo que aparece y dice”, “Qué dices dice mi pensamiento / No sabes lo que dices”, “Crímenes del lenguaje”, “Borra lo que escribes”, “Hoy podría decir todas las palabras”. El lenguaje, según se ve, se atiene a su doble realidad: una de ellas conocida, otra desconocida. Hay un lenguaje afirmado, existente, del que se vale el hablante: “Regresan a su sitio las palabras”, “lo que escribo”, “tiempo que aparece y dice”, “escribe lo que borras”, “Hoy podría decir todas las palabras / Un rascacielos de erizadas palabras”. No obstante, hay fuerzas exteriores al hablante que destruyen esa afirmación: “El tribunal condena lo que escribo / El tribunal condena lo que callo”, “Qué dices dice mi pensamiento / No sabes lo que dices / Trampas de la razón”, “Borra lo que escribes”, “Una ciudad inmensa y sin sentido / Un monumento grandioso incoherente”. En lo transcrito ambos tipos de situación se alternan en cuanto a su ubicación en el poema, lo cual destaca aún más el espíritu de contraste que priva en esa visión de la realidad.

En el siguiente sector del poema ofrece la presencia simultánea de las tres isotopías más importantes que se han venido destacando: la ciudad, el tiempo, el lenguaje. El puente que vincula la anterior isotopía (el lenguaje) a la siguiente (la ciudad) está trazado entre los versos 91-94:

Hoy podría decir todas las palabras

Un rascacielos de erizadas palabras
Una ciudad inmensa y sin sentido
Un monumento grandioso incoherente

En este 'puente isotópico' se esclarece una de las importantes ideas contenidas en *Salamandra*: la ciudad (el mundo) es un tejido de signos. En la primera ocasión en que aparece la isotopía del lenguaje (vv. 40-46) se habla del 'lenguaje de la ciudad' ("Ciudad de frente indiscifrable / Tu discurso demente / Tejido irrefutable de razones / Corre por mis arterias / Y repica en mis tímpanos tu sílaba / Tu frase inacabada"); en este nuevo fragmento (vv. 91-94) el lenguaje es una ciudad "inmensa y sin sentido / Un monumento grandioso incoherente". En ambos casos (el lenguaje de la ciudad y el lenguaje como ciudad) hay un elemento común muy visible: la presencia de lo negativo (isotopía del mal) en lo que se refiere al lenguaje.

La presencia simultánea de las tres isotopías mencionadas se realiza de la siguiente manera (vv. 94-116):

Un monumento grandioso incoherente

- 95 *Babel babel minúscula*
Otros te hicieron
Los maestros
Los venerables inmortales
Sentados en sus tronos de casajo
100 *Otros te hicieron lengua de los hombres*
Galimatías
Palabras que se desmoronan
Vuelve a los nombres
Ejes
105 *Anchas espaldas de este mundo*
Lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo
Materias reales y espirituales
Vidrio mirada congelada
Pared máscara de nadie
110 *Libros de frente despejada*
Hinchada de razones enemigas
Mesa servil a cuatro patas
Puerta puerta condenada
Materias irreales
115 *Verdades desfondadas*
No pesa el tiempo

La falta de sentido en el mundo está claramente vinculada a dos elementos isotópicos que se han venido comentando aquí: el animismo de las cosas, sostenido por el antropomorfismo: “Echan alas / Echan raíces / Garras dientes / Tienen ojos y uñas uñas uñas”, e íntimamente relacionado con ello la agresividad que toman las cosas. Ahora el mundo, a falta de significado, aparece hostil y desvinculado. Debe destacarse entonces que el poema muestra una evidente relación entre el animismo que cobran las cosas y el mal presente en el mundo, que se implica de ese animismo; el mal (en la ciudad, en las cosas) está en la persistente falta de sentido.

El contemplador de todo eso es el hablante, quien ahora se manifiesta enfáticamente, exige presencia y significado en el mundo, y es entonces que busca un ‘lenguaje con significado’, que ordene el mundo, las cosas y a su propio yo, tal como se plantea en el tramo final:

- Los nombres no son nombres*
130 *No dicen lo que dicen*
Yo he de decir lo que no dicen
Yo he de decir lo que dicen
Piedra sangre esperma
Ira ciudad relojes
135 *Pánico risa pánico*
Yo he de decir lo que no dicen
Promiscuidad del hombre
El mal sin nombre
El nombre de los males
140 *Yo he de decir lo que dicen*
El sagrario del cuerpo

El arca del espíritu

Es parte fundamental en la visión del mundo manifiesta en el poema el deseo de descubrir —o construir— un lenguaje nuevo, un ‘otro lenguaje’ que organice y dé sentido al mundo, tal como se ve en el fragmento anterior. El hablante —el ser humano— es productor del lenguaje a partir del cual se da sentido a las cosas. Esta última parte del poema está organizada con la presencia simultánea de las más importantes isotopías mencionadas: la ciudad, el tiempo, el mal (“ira”, “Pánico risa pánico”, “Promiscuidad del nombre / El mal sin nombre / El nombre de los males”), el cuerpo (“sangre esperma”, “El sagrario del cuerpo”) y el lenguaje.

Hay una clara oposición entre el hablante lírico del poema y el mundo allí presentado en otras palabras, hay un mundo interior y uno exterior al hablante. No obstante, es evidente que uno de los aspectos centrales del poema es la relación que asume el hablante ante el mundo exterior; la

reacción de su mundo interior, es la respuesta a esa visión del mundo exterior. En rigor es el poema mismo, como manifestación lingüística y como resultado emotivo, la respuesta.

A modo de recapitulación parcial, se establecen dos 'centros de isotopías' fundamentales, según lo descrito: la ciudad y lo humano, alrededor de las cuales gira el resto de isotopías mencionadas que se integran ya sea a uno o a otro núcleos básicos. Según lo visto, la isotopía de la ciudad está integrada por núcleos semánticos que giran alrededor de: a) la noche, b) el tiempo, c) las cosas y d) lo físico de la ciudad (piedras, edificios, etc.). Alrededor de lo humano aparecen tres elementos fundamentales: a) el lenguaje, b) el cuerpo y c) el hablante lírico. De la misma manera, se establece la presencia de elementos comunes (con rango de isotopía) a ambos centros básicos: tal es el caso de lo que se denominó genéricamente la isotopía del mal (que incluye todo lo que conlleva connotaciones de lo destructivo, lo degradado, lo hostil y todos aquellos puntos de contacto con el tema de la angustia existencial); otro elemento común es el animismo dentro del cual adquiere especial importancia todo el sistema metafórico establecido en el poema que tiene que ver con la 'antropomorfización' del mundo físico (especialmente de la ciudad).

la

aparición de los dos centros isotópicos
mencionados conforma una

posición básica entre el mundo y el hablante; en el poema este último tiene clara visión disyuntiva que se manifiesta claramente en otros planos de la imagen del mundo ofrecida en el poema, así como también en su configuración lingüística. El hablante aprecia dos tipos de realidad: la presente y la posible (la realizada y la realizable); una de ellas es el mundo presente, que es desorganizado, enfermo, negativo; la otra, es la posibilidad de realizar el deseo de encontrar un significado al mundo, una vía para ordenarlo. Esta situación se transmite asimismo a una constante temática de gran importancia: el lenguaje. Es importante señalar como inicio fundamental el hecho de que el yo se manifiesta explícitamente casi con exclusividad en aquellos sectores donde prevalece la isotopía del lenguaje. La relación establecida entre el 'yo' y el lenguaje manifiesta la importancia que tiene para el primero la existencia del segundo. Dentro de la temática del lenguaje, según se había adelantado más arriba, también persiste esta visión disyuntiva de la realidad. El hablante considera dos posibilidades de realización del lenguaje: una en éste es no-significativo, "monumento incoherente", "ciudad inmensa y sin sentido", "Galimatías / Palabras que se desmoronan"; la otra posibilidad consiste en crear un lenguaje que a su vez

logre organizar o construir el mundo exterior al hablante; de esta manera, tanto el mundo exterior como el interior al hablante adquieren un significado total.

La posición del hablante lírico ha evolucionado desde una actitud pasiva frente al mundo hasta una posición activa. En los primeros sectores del poema el hablante no se manifiesta explícitamente; se limita a enumerar el mundo de la ciudad; no es hasta el verso 43 que se manifiesta: "Corre por mis arterias". Después de la segunda mitad del poema el hablante evoluciona hacia una posición más activa frente al mundo (vv. 90 y ss.). "Hoy podría decir todas las palabras / Un rascacielos de erizadas palabras / Una ciudad inmensa y sin sentido". El poema finaliza revelando una posición totalmente activa del hablante (vv. 130 y ss.). Estos dos polos señalados son igualmente parte de esta doble polaridad que conforma la visión del mundo que va clarificándose aquí.

Según lo que se ha descrito, en lo que se refiere a la ubicación y conformación de las isotopías semánticas más importantes, se extraen las siguientes conclusiones: las isotopías están dispuestas en forma encadenada en la mayor parte de los casos, no obstante las frecuentes ocasiones en que unas isotopías están incluidas en otras; en otros casos no se trata únicamente de una imbricación de isotopías, sino de un 'anuncio' de una nueva dentro de una isotopía. Por otra parte, las alternancias entre isotopías no presentan ningún sistema ni organización. Así, esta sistematización en la planificación de las isotopías (plano de la expresión) mueve a pensar que responde justamente a la 'desorganización' del mundo exterior mostrada en la visión del mundo del poema (plano del contenido). Es muy significativo que en el último tramo del poema todas las isotopías delimitadas se presentan conjuntamente, coincidiendo con la manifestación explícita del sujeto hablante; en principio, éste muestra un deseo evidente de integrar todos los elementos del mundo en un afán de encontrarle sentido; el poema finaliza con la demostración de esta actitud, situación que se ve en los planos referidos del lenguaje.

Lo hecho hasta aquí ha posibilitado descubrir una suerte de visión disyuntiva del mundo. El paso medular del análisis consiste así en indagar sobre las características de la 'ley estructurante' del poema, que le permiten transformar una determinada visión del mundo en una imagen lingüística: el poema mismo. La pista central ya ha sido dada: la visión disyuntiva de la realidad asume rango de 'ley estructurante' en esta etapa del análisis. Dada la gran importancia que el hablante lírico (sujeto de la enunciación) da al tema del lenguaje como posible estructurador del mundo, debe tomarse en cuenta la enunciación como un tipo de 'anunciado'. Hay dos clases de contenido sobre los que interesa indagar: a) el sujeto hablante de sí mismo y b) el sujeto hablante de su hacer (en este caso de su lenguaje).

El principal rasgo que caracteriza al sujeto hablante es ser 'productor de lenguaje', de lo que está muy consciente. Al respecto conviene destacar que dentro de la temática del lenguaje, el sujeto igualmente presenta dos posibilidades: los elementos opuestos cobran especial interés: "El tribunal condena lo que escribo / El tribunal condena lo que callo", "Borra lo que escribes / Escribe lo que borras / El haz y el envés del español artrítico", "Yo he de decir lo que no dicen / Yo he de decir lo que dicen". A la vez que usa lenguaje, el sujeto anda en busca de un lenguaje que organice el mundo, que nombre las cosas, que diga "lo que no dicen", según lo ya explicado.

Cuando el sujeto habla de su hacer, fija la idea de que el lenguaje es una posibilidad de fundar el mundo; de hecho el 'yo', al usar el lenguaje, se hace presente en el mundo. Subyace en este juicio un deseo de existencia, de perpetuación en el mundo. La ciudad (el mundo) también tiene lenguaje, pero éste no satisface el deseo central: "Ciudad de frente indescifrable / Tu discurso demente / Tejido irrefutable de razones / Corre por mis arterias / Y repica en mis tímpanos tu sílaba / Tu frase inacabada / Entre los quicios del lenguaje".

Las relaciones sujeto-objeto, aspecto capital de todo acto lingüístico, permitirán establecer las primeras bases que darán noticia de la conformación lingüística de la visión del mundo dada en el poema. En él se dan dos objetos: uno, el mundo; al principio del poema hay una contemplación pasiva del mundo y se evoluciona hacia una participación mayor; el poema es una visión de la ciudad, a partir de la cual se da una visión totalizadora del mundo y del ser humano que en él se encuentra. El otro objeto es el lenguaje mismo, visto en sus aspectos positivos y negativos en los diferentes sectores en que aparece este tema.

Las relaciones entre sujeto y objeto permiten asimismo establecer las características del denominado 'campo analógico'; deben indagarse las vías más importantes a las que se recurre en el poema con el objeto de ver la estructuración lingüística de la visión del mundo. Como se ha dicho, el núcleo central del poema es la ciudad; por una relación metonímica, la ciudad es piedras y "casas de labios de salitre", pars pro toto. Posteriormente se desarrolla un proceso metafórico importante: hay una tendencia evidente a antropomorfizar la ciudad: "Entre tus muslos un reloj da la hora", "En tu cráneo de humo / Pelean las edades de humo", "Ciudad de frente indescifrable". Hay una relación muy estrecha entre 'ciudad' y 'noche'; esta última también experimenta una relación similar de antropomorfización: "Noche de innumerables tetas / Y una sola boca carnicera / Silbato y risa eléctrica", "Noche en los huesos noche calavera". El tiempo (otro núcleo temático importante del poema) también adquiere propiedades humanas: "Pasos del tiempo que aparece y dice". La tendencia a darle caracteres humanos a la realidad se desarrolla asimismo al referirse a esos elementos de

la realidad; haciendo un breve recuento de ellos, pueden notarse casos como los siguientes: “casas de labios de salitre”, “Los labios de la herida”, “Torres ceñudas con el miedo al cuello / Sonámbulos palacios / Graves moles de sueño y orgullo / Calado hasta los huesos tiembla el hierro / Y la piedra pelada hasta los huesos”, “En tu cama de siglos fornican los relojes”, “Como un enfermo desangrado se levanta / La luna”, “Anchas espaldas de este mundo / Lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo”, “Libros de frente despejada”, las cosas “Echan alas / Echan raíces / Garras dientes / Tienen ojos y uñas uñas uñas”.

Hay una tendencia estilística a contraponer elementos, sea a nivel puramente prosódico o a nivel sintáctico. Un buen ejemplo de esto resultan los versos 12-13: “Noche multicolor y noche desollada / Noche en los huesos noche calavera”. Hay varios adjetivos referidos a un solo sustantivo; al variar en cada ocasión el adjetivo para el sustantivo ‘noche’, se enfatiza la oposición sintáctica núcleo - modificador; además, se nota la bipartición del verso en dos cuerpos: noche + modificador 1: noche multicolor; noche + modificador 2: noche desollada; la estructura sintáctica se repite en el siguiente verso: modificador 1: “en los huesos”, modificador 2: “calavera”. Una situación semejante se da en los versos 28-30, con la relación entre dos palabras, ‘mal’ y ‘nombre’; las relaciones sintácticas establecidas entre ellas son el vehículo que une ambos elementos. “El mal promiscuo el mal sin nombre / Todos los nombres del mal / El mal que tiene todos los nombres”; no es simple juego de palabras: hay una relación de oposición entre “el mal sin nombre” y “el mal que tiene todos los nombres” puesto que de oposiciones parece estar hecho el mundo, según la descripción de páginas atrás. Al referirse al tiempo como motivo temático, se recurre a un sistema parecido: la relación entre un sustantivo, ‘hora’ y un adverbio, ‘ahora’ (que se convierte por tramos en sustantivo): “Ya es hora No es hora / Ahora es hora / Ya es hora de acabar con las horas/ Ahora no es hora / Es hora y no ahora / La hora se come al ahora”.

desde

un punto de vista puramente semántico se observan asimismo manifestaciones lingüísticas de la visión disyuntiva que el poema ofrece. La presencia de dos realidades diferentes, y en muchos casos opuestas, se refleja claramente en ejemplos como los siguientes: lo individual y lo colectivo (“Noche de innumerables tetas / Y una sola boca carnícra”), la confrontación de dos realidades diferentes: “Demasiado tarde / Demasiado pronto”, “Ahora no es hora / Es hora y no ahora / La hora se come al ahora”, “La ciudad se ha perdido en sus afueras”, “Materias irrales / Verdades

desfondadas”; la confrontación de realidades opuestas: “Borra lo que escribes / Escribe lo que borras”, “El sagrario del cuerpo / El arca del espíritu”, “El haz y el envés del español artrítico”, “Un monumento grandioso incoherente / Babel babel minúscula”, “Materias reales y espirituales” y un poco más adelante “Materias irreales”; las cosas “No se mueven / Y se mueven”, “No dicen lo que dicen”.

La relación entre lo sonoro y lo semántico destaca el fenómeno de la disyunción que se está describiendo. Un rasgo importante es la tendencia, en algunos sectores del poema, a que lo sonoro atraiga lo semántico. Dice el verso 39: “memoria que se desmorona”; la semejanza fónica puede eventualmente asociarse a nuevos significados, tal como se ve; de la misma manera, en el sector que va de los versos 63-70, ya comentados: “Ahora es ahora / Ya es hora de acabar con las horas / Ahora no es hora / Es hora y no ahora / La hora se come al ahora” etc.

Todas estas oposiciones, a niveles sintáctico, prosódico y semántico no sólo se establecen en los dos planos constructivos menores del poema, sino también en la estructura mayor que lo configura. La relación establecida entre sus diversas partes da una situación similar a las descripciones anteriores. Según la presencia o ausencia en el uso de los verbos en una expresión lingüística, se establecen dos tipos de estructura: la llamada nominal y la verbal. Del principio del poema hasta el verso 44 aproximadamente, con naturales excepciones, predomina la estructura nominal, esto se puede notar claramente en el estilo simplemente enumerativo empleado: “Piedras de ira fría / Altas casas de labios de salitre / Casas podridas en el saco del invierno / Noche de innumerables tetas / Y una sola boca carnicera”, etc. A partir del verso 48 los usos verbales comienzan a proliferar: “Como un enfermo desangrado se levanta / La luna / Sobre las altas azoteas / La luna / Como un borracho cae de bruces / Los perros callejeros / Mondan el hueso de la luna”; esta estructura verbal se prolonga hasta el verso 103 (este sector no excluye la presencia eventual de estructuras nominales; aquí se habla en términos de predominio básico); del verso 104 al 115 aparece nuevamente la estructura nominal: “Ejes / Anchas espaldas de este mundo / Lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo / Materias reales y espirituales / Vidrio mirada congelada Pared máscara de nadie / Libros de frente despejada”, etc. Del 116 al 132 regresa a la estructura verbal: “No pesa el tiempo / Es pesadumbre / No están las cosas en su sitio / No tienen sitio / No se mueven / Y no se mueven” etc. El último sector (vv. 132-142) es predominantemente de estructura nominal: “Piedra sangre esperma / Ira ciudad relojes / Pánico risa pánico”, etc.

La clara disyunción formal entre el uso de una estructura nominal en sistemática alternancia con una estructura verbal, es perfectamente homologable a las disyunciones establecidas en las estructuras menores del poema.

de realidades opuestas: "Borra lo que", "El sagrario del cuerpo / El arca del español artrítico", "Un monumento del español artrítico", "Un monumento del español artrítico", "Materias reales y espirituales / Materias irreales"; las cosas "No se mueven / No se mueven dicen".

y lo semántico destaca el fenómeno de la polisemia. Un rasgo importante es la tendencia, en el uso del fonema, a atraer lo semántico. Dice el hablante "desmorona"; la semejanza fónica puede tener diferentes significados, tal como se ve; de la misma manera los versos 63-70, ya comentados: "Ahora es hora / Ahora no es hora / Es hora y no es hora".

En los niveles sintáctico, prosódico y semántico no se encuentran constructivos menores del poema, sino que lo configura. La relación establecida en esta situación similar a las descripciones de la ausencia en el uso de los verbos en una estructura de dos tipos de estructura: la llamada estructura nominal del poema hasta el verso 44 aproximadamente, predomina la estructura nominal, esto se ve en el título simplemente enumerativo empleado: "Labios de salitre / Casas podridas en el mundo / Verbales tetras / Y una sola boca carnífera", "Verbales comienzan a proliferar: "Como un mundo / Sobre las altas azoteas / La luna / Y los perros calleros / Mondan el hueso / Se prolonga hasta el verso 103 (este sector de estructuras nominales; aquí se habla en el verso 104 al 115 aparece nuevamente la estructura nominal de este mundo / Lomos que mueren / Materias reales y espirituales / Vidrio mirado / Libros de frente despejada", etc. Del 116 al 132: "No pesa el tiempo / Es pesadumbre / No tienen sitio / No se mueven / Y no se mueven". (vv. 132-142) es predominantemente de estructuras verbales / Ira ciudad relojes / Pánico risa

Entre el uso de una estructura nominal en la estructura verbal, es perfectamente homólogo en las estructuras menores del poema.

De la misma manera, tal disyunción participa de la disyunción establecida en el plano del contenido.

Hay que tomar en cuenta también que todo el poema es una constante transfiguración del mundo; es un vaivén entre el mundo 'real', el exterior al hablante, y la forma en que el hablante lírico lo va percibiendo. El mundo está transformado según la propia configuración que el hablante le da, producto de su posición particular frente a él. Es lo subjetivo ante lo objetivo. El paso que va de uno a otro permite establecer una constante: la transfiguración del mundo es una posible vía de establecer vínculos entre las realidades. Sin dejar de evidenciarse una clara oposición de elementos, existe una suerte de corriente interna que procura conciliar las oposiciones. Esta situación se manifiesta lingüísticamente con claridad en la estructura metafórica propia del lenguaje poético, en la que dos realidades diferentes persiguen obtener, mediante su vinculación, centros comunes. De ahí la importancia que tienen las consideraciones referentes al campo analógico del poema, puesto que se configura especialmente a través de la metáfora.

En suma, conforme a lo descrito en el presente capítulo, se pueden tomar como los principales temas del poema "Entrada en materia" los siguientes: a) una oposición entre lo humano y lo no humano (el mundo del hablante y el mundo exterior al hablante), b) una preocupación evidente por el paso del tiempo (a su vez, esto produce una visión doble del tiempo: el de lo inmediato y el cósmico), c) la presencia de lo natural frente a la presencia de lo artificial (referencias al mundo de lo primigenio y a la ciudad como una vasta y agobiante construcción), y como síntesis d) una oposición entre realidad y deseo.

Este último elemento —el deseo— permite justificar la actitud del sujeto hablante ante el mundo; su deseo se resume en conciliar las dos grandes oposiciones: lo humano y lo no humano. Esta actitud se muestra en la tendencia a antropomorfizar el mundo exterior; según se observa, el poema es una constante transfiguración del mundo referido.

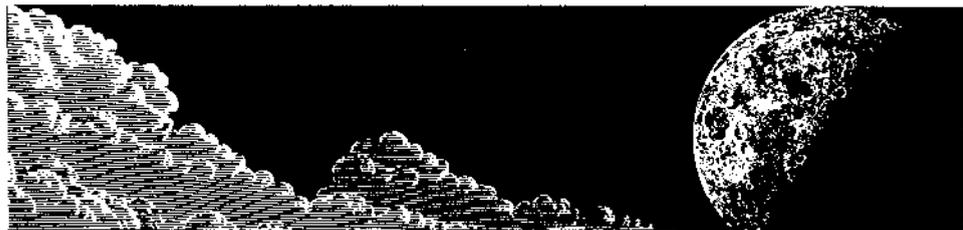
De todo ello se puede inferir que existe una 'ley estructurante' que configura todas las partes del poema y que se podría denominar la ley de bipolaridad de elementos, que rige la visión del mundo y la configuración micro y macroestructural del texto. El concepto del mundo ofrecido en el poema está regido por una básica actitud disyuntiva; el mundo está conformado por realidades opuestas; por lo general se trata de una realidad presente negativa (desde la perspectiva del hablante) ante una realidad deseada positiva. Esta misma actitud es parte de la conciencia del hablante de la oposición que existe entre el mundo exterior objetivo y su mundo particular. Siendo parte de la configuración del hablante su expresividad lingüística, es indiscutible hallar una realización semejante en este ámbito; en efecto, la organización lingüística del poema ofrece una separación de

elementos en oposición, tanto en los niveles menores como en la estructura total del poema.

Se ha cumplido un objetivo esencial: el deslindar la visión del mundo que se desprende del poema, ha posibilitado el hallazgo de un proceso que separa los elementos de la realidad en dos sectores bien diferenciados; esto ha permitido asimismo esbozar una primera conclusión: la estructura disyuntiva del 'pensamiento' del hablante se proyecta sobre el mundo designado y lo agrupa en oposiciones. En cuanto al plano de la expresión es clara la similitud que exhibe la configuración del poema puesto que responde a las características del contenido emitido. A la etapa de disyunción responde una etapa de unidad, que en este poema es apenas una tendencia; el "elemento conciliador" —aunque sospechado— no se explicita, lo que impide sin duda un desarrollo mayor; tal es el carácter con que está planteada la ley estructurante del poema.

VI. EPILOGO

Dado que el interés de quienes suscribimos estas líneas es agotar un buen número de posibilidades de acercamiento al poema lírico, no es del caso en este último tramo sacar conclusiones generales sobre los rasgos de escritura en la obra de los poetas estudiados (cfr. para el caso las notas 7 y 8). Nuestro propósito ha sido contribuir al estudio de la lírica, poco desarrollado en nuestro medio académico, así como sistematizar un poco los distintos enfoques hacia tal objeto de estudio. Hemos considerado que la opción metodológica aquí adoptada posee un nivel de operatividad bastante adecuado, y creemos haber mostrado su grado de eficacia con el estudio concreto de dos textos poéticos. No obstante, nuestra propuesta hubiera querido ir más allá de lo hecho hasta ahora. Añoramos, como lo ha expuesto en varias ocasiones Roberto Fernández Retamar, aproximarnos al discurso poético latinoamericano con las categorías propias que tales textos generan.



Nuestra intención actual y nuestros esfuerzos procuran orientarse hacia ese nuevo ámbito, tan necesario en nuestro medio. Estamos plenamente conscientes de que no basta desarrollar un método de estudio, que en última instancia fue construido a partir de categorías diferentes a las nuestras; nuestra preocupación apunta a comprender, con categorías de conocimiento propias, el discurso literario latinoamericano en general y el costarricense en particular.

Creemos, con un entusiasmo quizá excesivo, estar cumpliendo con una primera etapa fundamental: sistematizar lo ya hecho y proponer una posibilidad de acceso científico al discurso literario, y al de la poesía lírica en particular. Vendrán nuevas etapas: la aplicación de nuestras premisas metodológicas, ya más enriquecidas a un corpus literario costarricense, y con ello un mejor estudio de nuestra producción poética, tan lastimosamente dejada de lado por mucho tiempo (¿no es eso lo que ha movido nuestras reflexiones?). Asimismo, será necesario recoger las líneas generales del código de la crítica en Latinoamérica (y en Costa Rica en particular) con miras a observar las pautas que han regido sus juicios de valor sobre el hecho lírico, y con ello el tipo de lectura que se le ha otorgado a la poesía; todo lo cual nos podría llevar sin duda a lanzar las primeras hipótesis hacia una suerte de 'epistemología' del discurso literario latinoamericano, cuya lectura se genera dentro del mismo ámbito en que ella se está produciendo.

VII. NOTAS

- (1) V.M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. (Madrid, Editorial Gredos, S.A.), p. 18.
- (2) G. Genette, "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en R. Barthes y otros, *Estructuralismo y literatura*. (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972), p. 73.
- (3) A.J. Greimas y otros, *Ensayos de semiótica poética*. (Barcelona, Editorial Planeta, 1976). Cfr. "Hacia una teoría del discurso poético", pp. 11-32.
- (4) R. Jakobson y otros, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. (Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971), pp. 9-48.
- (5) Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*. (Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1970).
- (6) Cfr. G. Genette, art. cit.

- (7) Un desarrollo más completo de esta postura metodológica puede verse en Guillermo Barzuna, *Significación de diez poemas del "Canto General" de Pablo Neruda*. (Universidad de Costa Rica, 1977).
- (8) Para observar un mayor desarrollo de esta postura, cfr. Carlos Francisco Monge, *El manantial perdido*. (Universidad de Costa Rica, 1977).
- (9) Pablo Neruda: *Canto general*. (5a. Edición, B. Aires, Editorial Losada S.A.; 1977), pp. 9-10. Para evitar la repetición de citas al pie de página, colocaremos, inmediatamente después de la cita correspondiente, el número de página de la presente edición.
- (10) Stephen Ullmann. *Semántica*. (2a. Edición, tercera reimpresión, Madrid, Editorial Aguilar 1976), pp. 270-271. Define el campo asociativo de la siguiente manera: "Toda palabra está circundada por una red de asociaciones que se basan en conexiones entre los sentidos, otras son puramente formales, mientras que en otras finalmente implican tanto la forma como el significado . . . El campo asociativo de una palabra está formado por una intrincada red de asociaciones, unas basadas en la semejanza, otras en la contigüidad, unas surgiendo entre los sentidos, otras entre los nombres y otras a su vez entre ambos".
- (11) Aprovechamos al respecto, el sentido de duración que algunos gramáticos le atribuyen a este tiempo verbal.
- (12) Al respecto dice Ramona Lagos, (*opus cit.*, p-81). "De acuerdo a lo que Bachelard denomina ley de las cuatro imaginaciones materiales, que otorga necesariamente a una imaginación creadora uno de los cuatro elementos (fuego, tierra, aire o agua), tenemos que concluir que la imaginación creadora de Neruda, está signada por la tierra, elemento privilegiado en su poesía que conlleva dinámicamente un tipo de imagen que siempre remite a lo telúrico".
- (13) Hablamos de 'marco de límite', cuando el hilo discursivo en su linealidad de imágenes sufre alguna interrupción, pausa, o marca la apertura de una nueva significación.
- (14) Este recurso implica la relevancia de la función conativa, en la relación del hablante con el destinatario, el cual se ve obligado a realizar una pausa en el desarrollo de la imagen.
- (15) F. Edeline y otros. "Campo analógico y estructura narrativa de un poema francés". En *Análisis estructural del texto poético*. (Argentina, Colección Planteos Estructurales, 1973), pp. 22-23. Para Edeline una posibilidad metafórica sería aquella en que se establece al mismo tiempo una categoría de similitud y de disimilitud frente al objeto (la unión de lo mismo y lo diferente).
- (16) Las imágenes de estos últimos versos hacen referencia a la motivación de la tierra hacia el hablante, para que manifieste a través de la palabra, de la poesía específicamente, la permanencia de ese mundo lírico.
- (17) La 'isotopía semántica' es definida por A. J. Greimas como "haz redundante de categorías sémicas". Cfr. "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética" en *En torno al sentido*. (Madrid, Editorial Fragua, 1973).

VIII. BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1972.
- Barthes, Roland, y otros, *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972.
- Barzuna Pérez, Guillermo, *Significación de diez poemas del Canto General de Pablo Neruda*. Universidad de Costa Rica 1977.
- Cohen, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1970.
- Ducrot Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI editores. 1974.
- Edeline, Francis, y otros, *Análisis estructural del texto poético*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1973.
- Greimas, Algirdas J., *Semántica estructural*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1971.
- _____, *En torno al sentido*. Madrid, Editorial Fragua, 1973.
- _____, y otros, *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- Guiraud, Pierre, *La semántica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1975.
- _____, y otros, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971.
- Le Guern, Michel, *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1976.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1972.
- Monge, Carlos Francisco, *El manantial perdido*. Universidad de Costa Rica, 1977.
- Neruda, Pablo, *Canto General I y II*. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1971.
- Paz, Octavio, *Salamandra*. México, Editorial Joaquín Mortiz, S. A., 1972.
- Sebeok, Thomas A., *Estilo del lenguaje*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1974.
- Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*. Barcelona, Editorial Planeta, 1974.
- Ullmann, Stephen, *Semántica*. Madrid, Aguilar, S. A., 1972.
- Weinrich, Harold, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1978.
- Yllera, Alicia, *Estilística y poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1974.
- Yurkievich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral Editores, S. A., 1971.