

Este número del Taller trae lo siguiente:

- a) Resumen del libro Estructura del Lenguaje poético, de Jean Cohen. (I Parte)
- b) "Carmen" de Carlos Saura o las posibilidades de la adaptación cinematográfica, por Reynaldo Echeverría.
- c) "Los tómulos", poema de René Iván Morales

Dibujos: Rafael Rodríguez Díaz.

110000
PQ
7081
• A1
T147

SIV Estructura del Lenguaje Poético.

V.3 Jean Cohen

Editorial Gredos, Madrid, 1974.

La poética es la ciencia que tiene por objeto la poesía. En la época clásica tenía un sentido inequívoco: designaba un género literario, el poema caracterizado por empleo del verso. En la actualidad ha adquirido un sentido más amplio. Por transferencia, el término pasó de la causa al efecto, del objeto al sujeto. Poesía significó la particular impresión estética producida normalmente por el poema. Se habló de "sentimiento" o de "emoción poética". Más adelante, se aplicó el término a todo objeto extraliterario capaz de provocar este tipo de sentimiento: primero a las demás artes (poesía de la música, de la pintura, etc.), luego a las cosas: un paisaje poético, una persona, etc. Hoy, incluso ha llegado a designar una manera especial de conocimiento, y aun una dimensión de la existencia (la poética visión del mundo de Teilhard de Chardin, por ejemplo).

De hecho, el fenómeno poético no tiene porqué ceñirse a las fronteras de la literatura. Es posible y viable la tentativa de una poética general que -- busque los rasgos comunes a todos los objetos, artísticos o naturales, capaces de provocar la emoción poética.

El término "poema" tampoco se halla exento de equívoco. Antes, poema era aquello que se hallaba en conformidad con las reglas de la versificación; prosa, era lo que no representaba tal conformidad. Pero al aparecer una expresión como "poesía en prosa", la cuestión se complica, y hay que pensar en una redefinición de los términos...

El lenguaje se analiza a un doble nivel: fónico y semántico. La poesía se opone a la prosa en ciertos caracteres existentes a ambos niveles. Existen, pues, dos niveles de procedimientos poéticos; se mantienen entre sí independientes tanto que el escritor puede utilizar uno u otro, o asociarlos. Según esto, se podrían distinguir tres clases de poemas:

- 1) Poemas en prosa o "poemas semánticos" ya que en ellos se explota esa faceta del lenguaje (lo semántico hace referencia al "sentido" gramatical). Hay poemas en que los recursos semánticos bastan por sí solos para crear la belleza buscada.
- 2) Poemas fónicos: explotan los recursos sonoros del lenguaje. Generalmente se trata de producciones que ponen rima y metro a lo que semánticamente no es más que prosa. Se los llama también "prosa versificada".
- 3) Poesía fono-semántica o "poesía integral".

El cuadro de la clasificación sería el siguiente:

género	caracteres poéticos	
	fónicos	semánticos
poema en prosa	-	+
prosa versificada	+	-
poesía integral	+	+
prosa integral	-	-

Partiendo de la existencia de dos especies, prosa y poesía, el objeto de la poética puede enunciarse en los siguientes términos: ¿existe un fundamento objetivo en que apoyar la clasificación de un texto dentro de una u otra de aquellas dos especies? ¿Existen ciertos caracteres presentes en todo lo clasificado como "poesía" y ausentes de todo lo clasificado como "prosa"; y, en caso afirmativo, cuáles son? Toda poética que presuma de científica, debe dar respuesta a estos interrogantes.

La prosa es el lenguaje corriente. En este sentido, se la puede tomar como norma. Y en este sentido también, puede considerarse el poema como una desviación respecto de aquella norma. De hecho, el estilo es definido en la actualidad, como una desviación. Con esto ciertamente, se tiene una significación negativa: se dice no lo que es el estilo, sino lo que no es. Estilo es lo no-corriente, lo no-normal, lo no-conforme al "standar" usual. Pero el estilo, tal como se entiende en literatura, posee un valor estético. Es una falta, sí, pero es una "falta querida". Lógicamente, la tarea consiste en precisar cuáles desviaciones son estéticas y cuáles no. Pero antes de precisar el valor estético de ciertas desviaciones, es necesario caracterizarlas en cuanto desviaciones, cosa que no es posible sino por comparación con la norma.

El lenguaje poético es un hecho de estilo. El poeta no habla como los demás. Su lenguaje es anormal, y esta anormalidad es la que le asegura un estilo. La Poética viene a ser entonces, la ciencia del estilo poético.

Para comenzar diremos que el fenómeno del estilo puede considerarse como un fenómeno polar. Un polo es el prosaico, de desviación nula, y otro, es el poético, de desviación máxima. Entre los dos polos se distribuyen los distintos tipos de lenguaje que se practican. En la cercanía más próxima al polo de desviación máxima se halla el poema; en la cercanía más próxima al otro polo, se sitúa el lenguaje de los sabios, que si bien no manifiesta una desviación totalmente nula, al menos tiende a ella.

Ahora bien, si el lenguaje de la poesía es diametralmente opuesto al lenguaje científico, ¿cómo es que puede hablarse de una ciencia de la poesía? A primera vista, se trata de un simple y llano contrasentido. Pero lo que pasa es que hay que diferenciar entre la observación y el hecho observado. En cuanto hecho, la poesía se opone a la ciencia, pero eso no invalida a priori, una tentativa de observación y descripción científica del hecho poético. Se trata, desde luego, de un hecho oscuro, evanescente. Es más: la oscuridad constituye un carácter necesario de lo poético en cuanto tal. Pero esta oscuridad se da en el acto de contemplación estética. De ninguna manera se trata de una oscuridad a nivel reflexivo, ya que perfectamente se pueden llegar a conocer los mecanismos actuantes en ese fenómeno de contemplación. Este hecho de conocer los mecanismos del fenómeno no impide que esos mecanismos actúen al nivel inmediato. Hay una evidencia de la percepción contra la cual nada puede el conocimiento reflexivo. La tierra ha continuado inmóvil a nuestra vista, a pesar de que, desde un tiempo acá, sabemos que gira.

Problema similar es el que se presenta al tener que usar la poética un lenguaje en prosa. La prosa es el metalenguaje cuyo lenguaje-objeto es la poesía. Esto parecería rebajar al objeto, pero, de nuevo hay que distinguir entre acto de consumación -que es estético- y acto de reflexión - que es científico-. Sentir el poema no es conocerlo; conocerlo no es sentirlo. Es normal - que estos dos actos, que son diferentes, se expresen en lenguajes diferentes.

Hay algunos críticos que deciden hablar poéticamente de la poesía. Así, hay definiciones como ésta: "En la poesía se trata de hacer de manera evidente cierta operación del espíritu, de reintegrar el equivalente asimilable de ella por el único medio de la física de las palabras". Pero son fórmulas vacías: no son claras ni verificables. De lo que es problema, hacen un misterio.

El problema poético.

El lenguaje opera básicamente a partir de un significante y un significado -- (Sausure) o expresión y contenido (Hjelmslev). El significante es el sonido - articulado; el significado es la idea o concepto de alguna cosa a la que remite el significante. Esta remitencia del significante al significado se llama significación. Sin embargo, ninguna de estas dos sustancias en sí mismas consideradas son lingüísticas. Desde el punto de vista sustancial (acústico y articulatorio) el sonido no basta para determinar las diversas funciones de una palabra. Es necesario que el sonido "so" entre en un juego de relaciones con -- otros sonidos para significar lingüísticamente algo: "solo", por ejemplo. Y a este juego de relaciones estructurales es a lo que se llama "forma". De la misma manera, se puede distinguir entre sustancia y forma del contenido. La sustancia es la realidad mental. La forma es esa misma realidad tal como se halla estructurada en la expresión.

Así ocurre si se compara la palabra "azul" del español, y la palabra --- "blue" del galés. En este idioma la palabra correspondiente a "azul" abarca - también ciertas variaciones del verde. Formalmente, pues, "azul" se opone a - cosas diferentes en español y en galés.

Es en la forma donde se ha de buscar la diferencia entre prosa y poesía. Procedimiento éste que es contrario al de la poética tradicional que buscó la diferencia del lado de la sustancia únicamente.

En el plano expresivo, la dicotomía verso-prosa era explicada por la con cepción "sustancialista" de la siguiente manera: ya que la sílaba y el fonema son unidades menores que la palabra o monema - unidad mínima de significación-, 5 en nada cambia un mensaje porque cuenta con igual número de sílabas o porque rime. El lenguaje versificado venía a ser, según esta interpretación, la suma de prosa + música. La música "se añade" a la prosa sin modificar su estructura (exactamente como una pieza de ajedrez que puede tener un gran valor artís tico como escultura, pero que no tiene nada que ver, en cuanto forma estética, con la partida que se está jugando).

Pero, el valor eufónico y eurítmico no es el valor más importante de la versificación. Considerada frente a la música verdadera, la música del poema es tremendamente limitada. Ya por el hecho mismo de ser recitado o leído - y no cantado- el poema carece de muchos recursos musicales. Sin embargo, ha habido movimientos poéticos que se olvidaron de esta verdad, y quisieron hacer de la eufonía el único valor de los poemas. Pero estas experimentaciones, pre cisamente por salirse de los límites del lenguaje hablado, se condenaron a sí mismas. Y un movimiento como el "letrismo" será siempre una "rara avis" dentro de la historia poética.

Si bien es cierto que un recurso poético como la rima se basa en unida des no significativas de la lengua, el uso de una rima a-gramatical (hermana-manzana) -distinta de una rima gramatical (autor-fautor)- en el lenguaje co rriente, bastaría para poner de manifiesto una patología mental (un individuo que dijera: "le pedí a mi hermana, es decir, a mi manzana que viniera" no estaría cuerdo. En cambio, sí lo estaría el que dijera: "conocí al autor, es de cir al fautor del crimen"). Eso quiere decir que la rima conserva una estre cha relación con los significados que se están barajando. Y es por eso que -- dentro de esa relación es que debe ser estudiada. Lo mismo puede decirse de - otro procedimiento como es el "encabalgamiento" (discordancia entre metro y sintaxis): implica una relación interna concreta entre sonido y sentido.

El verso, según lo anterior, no puede ser algo que se añada desde fuera al contenido. Es parte integrante del proceso de significación. Como tal, pone de relieve no los valores musicales de un discurso, sino los valores lingüísticos del mismo.

Como se dijo antes, al significado también se le aplica la distinción - entre forma y sustancia. El poema es lenguaje y, como tal, transmite una información que las cosas darían mejor si se nos comunicaran directamente. Si por falta de reloj pregunto la hora, la información "son las dos" es idéntica a la que habría obtenido mirando yo mismo la esfera del reloj. El lenguaje es un sustituto de la experiencia puesto en clave. La comunicación verbal supone dos operaciones: una, puesta en clave (de las cosas a las palabras); y otra, desciframiento de la clave (de las palabras a las cosas). Aunque es cierto que el pensamiento no existe sin lenguaje, también es cierto que el pensamiento -que únicamente se da integrado al lenguaje- no se liga a una -- única expresión. Cuanto más abstracto es el pensamiento, mejor puede ser traducido a otras lenguas. Y es que en un lenguaje como el científico, lo importante es el contenido. Contrariamente a lo que sucede con el lenguaje poético, en el que lo importante no es tanto lo que se dice cuanto el cómo se dice. De ahí que la forma poética sea prácticamente intraducible a fórmulas -- prosaicas. Un verso como éste de Borges:

" Has gastado los años y te han gastado "

6 podría traducirse a prosa sin cambiar la sustancia del contenido: "Has vivido muchos años, ya se te notan". Ambas fórmulas -la poética y la prosaica- pueden someterse a la prueba de la verdad que propone Jakobson: de las dos se puede afirmar o negar lo mismo. Transmiten la misma información. Y sin embargo, hay una gran distancia entre una fórmula y otra desde el punto de la forma: las implicaciones concretas que el verbo "gastar" (exprimir, aprovechar hasta el máximo, en "has gastado los años", y debastar, limar, consumir, en "te han gastado") posee en la fórmula poética, se pierden en la fórmula prosaica. Inclusive, la fórmula prosaica podría implicar, si se quiere, hasta una ironía que no existe en la fórmula poética.

Pero, a todo esto, cabría preguntarnos ya: ¿En qué consiste esa forma de la que tanto hemos hablado?

Por de pronto, hemos dicho que es lo opuesto a sustancia, sea ésta fónica o sea la realidad extralingüística a la que remite el lenguaje. Y esto -- porque la cosa en sí misma a la que remite el lenguaje, no es en sí misma, ni poética ni prosaica. Podría decirse que es neutra, y que es el lenguaje el que decide si ha de ser prosa o verso, según la forma concreta en que la exprese. Pero entonces nos topamos con un problema: las palabras en sí mismas no tienen un poder estético que las cosas no les hayan prestado (salvo la limitada musicalidad a la que antes nos referimos); ¿cómo es que pueden entonces convertir en poética una cosa cualquiera?

A esto habría que decir que las cosas son poéticas en potencia y que es el lenguaje el que convierte dicha potencia en acto. Cada expresión puede actualizar o no la potencialidad poética del contenido. La luna es poética en cuanto "esa gran luna de mi soledad" en el decir de Borges, pero es prosaica, en cuanto "satélite de la tierra".

La Poética, según lo anterior, no investiga el contenido -que se mantiene idéntico- sino la expresión, a fin de averiguar en qué consiste la diferencia.

Por otra parte, la poesía ha incorporado seres y cosas que parecían estar - para siempre excluidos de ella. La Retórica antigua hacía derivar las categorías literarias de las categorías de las cosas. Los antiguos creían, por ejemplo, que la poesía debía hablar sólo de problemas humanos y divinos. Pero hoy ya sabemos que el valor de un poema no está únicamente en la profundidad psicológica, filosófica o sociológica que consiga, sino en la manera - cómo habla de esos problemas. A través de unos versos de Borges, vamos a dilucidar la especificidad del hecho poético: "Cae o cayó. La lluvia es una cosa que sin duda sucede en el pasado."

La interpretación prosaica que se le podría dar sería la siguiente: "La lluvia, cuando cae, trae recuerdos del pasado". Pero esta fórmula no sólo difiere de la primera en lo puramente sonoro. Hay un segundo nivel formal, léxico-gramatical que confiere al sentido de la primera su especificidad poética. El que la lluvia al caer traiga recuerdos del pasado, no tiene nada de - poético (por lo menos en cuanto que es ya una expresión corriente). El hecho poético comienza cuando a la lluvia presente (la lluvia que "cae") se le puede asignar la acción de estar cayendo en el pasado. Se ha producido una violación del código del lenguaje, una desviación lingüística a la que la Retórica antigua calificó de "figura".

Con esto, ya tenemos una respuesta a la pregunta que nos habíamos hecho sobre la forma poética. Forma poética es aquella que se caracteriza fundamentalmente por el uso de las "figuras" o modos de hablar alejados de los naturales y ordinarios.

Es más: en su esencia, la poesía es pura "forma"; es decir, artificio. En la voltereta de la figura es que está toda la razón de ser de la poesía. Esta, no tiene valor por las verdades nuevas que comunique, sino por el sentido nuevo, por las resonancias nuevas que puede descubrir y comunicar en las verdades antiguas, a través del retorcimiento de las figuras. En última instancia, este proceder es el que libera la carga poética encubierta en el mundo.

Ahora bien, en la búsqueda de un denominador común para todas las figuras poéticas, el estudio de la poesía precisa del señalamiento de dos momentos: uno, que sería el de la caracterización de la poesía como infracción de las leyes del lenguaje normal. Y bajo este aspecto, la poesía aparece como - algo totalmente negativo, como una forma de patología del lenguaje (la poesía no es prosa + alguna otra cosa, sino que es auténtica anti-prosa); y el otro momento, que sería el de la reconstrucción, en un plano superior, de ese lenguaje destruido e infringido en un primer momento.

Cuanto mejor precise la Poética las leyes contra las que van las figuras, mejor dilucidará los valores re-constructivos del lenguaje poético.

La versificación (nivel fónico)

Todo verso es "versus" o retorno, en oposición a la prosa o "prorsus" que -- avanza linealmente. El verso podría definirse: discurso que repite total o - parcialmente la misma figura fónica. También podría llamarse verso a todo -- discurso que permita su división en segmentos que, al menos de dos en dos, - cuenten con igual número de sílabas, y que, además, tengan idénticos sonidos terminales -o rima-.

Ahora bien, esto en lo que se refiere al verso regular. El "verso libre"

no respeta ni el metro ni la rima. Pero ambos -verso regular y verso libre- tienen algo en común: el "trozado" o utilización del espacio en blanco. El "trozado" hace referencia a la particular utilización del espacio en blanco del discurso poético. Cada verso está separado del siguiente por un espacio en blanco que va desde la última letra hasta el extremo de la página. Este espacio en blanco es un signo gráfico para indicar una pausa o silencio: la ausencia de letras simboliza la ausencia de voz.

La prosa utiliza la pausa (señalada por los signos de puntuación: punto, coma, etc.) de acuerdo al sentido: se detiene la voz cuando se detiene el -- sentido. La pausa indica entonces la independencia semántica de las unidades de sentido (frases, oraciones) entre las que se interpone.

En verso ocurre otra cosa: el espacio en blanco que va desde la última letra al final de la página no respeta el sentido. Así, en un verso regular:

Tras de la misteriosa selva extraña
Vi que se levantaba al firmamento
Horadada y labrada una montaña.

Que tenía en la sombra su cimiento.
Y en aquella montaña estaba el nido
Del trueno, del relámpago y del viento.

Y tras sus arcos negros el rugido
Se oía del león. Y cual obscura
Catedral de algún dios desconocido.

Aquella fabulosa arquitectura
Formada de prodigios y visiones,
Visión fundamental, me dio pavura.

(Rubén Darío: Visión)

Se impone el metro (endecasílabo; 11 sílabas) a la sintaxis y al sentido. En una composición en "verso libre" no se da ni rima ni metro. Y sin embargo, tiene en común con el verso regular, la misma ruptura entre la estructura se mántica y la fónica:

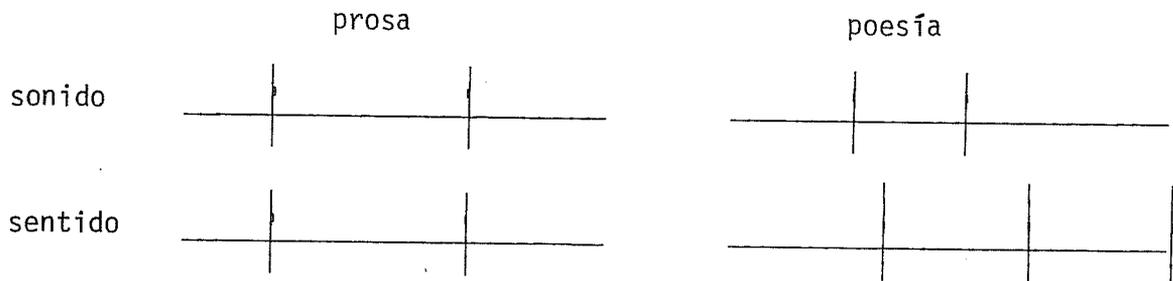
El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.

(Pablo Neruda: Amor América)

En ambas composiciones se utiliza el procedimiento que se llama "encabalgamiento" y que consiste en que una frase empieza en un verso y termina en me dio del verso siguiente sin atención a las exigencias del sentido.

Característica a-gramaticalidad que no se refiere a la ruptura normal - del discurso escrito cuando se termina el espacio dedicado al texto, sino a la ruptura sistemática. Por sistema, el verso rompe el paralelismo fono-semántico.

En un esquema, esta ruptura se indicaría así:



Este procedimiento del "trozado" no basta, por sí solo para convertir un escrito en poesía. Es necesario que intervengan también las otras figuras. Pero, aunque sólo él se utilice, ya estamos ante un discurso que tiene una -- efectividad que no es puramente prosaica. Tomemos, por ejemplo, una noticia -- cualquiera del periódico:

"LA POLICIA DIO MUERTE HOY A UNA PERSONA E HIRIO A SEIS DESPUES -- QUE GRUPOS DE MANIFESTANTES DESAFIARON UNA ORDEN DEL EJERCITO QUE PROHIBIO UN ACTO EN FAVOR DE LA INDEPENDENCIA DE LA COLONIA AFRICANA DE ANGOLA."

y apliquémosle el trozado al "modo poético":

La policía
dio muerte hoy a una persona
e hirió a seis
después que grupos de manifestantes desafiaron una orden del
ejército
que prohibió un acto en favor de la
independencia
de la colonia africana de Angola.

Aquí no hay poesía, pero tampoco hay únicamente prosa. Las palabras se animan y como que producen una secreta corriente de misterio: como si por la virtud de su engañosa división estuvieran a punto de revelarnos algo.

La rima es una figura como todas las demás que intervienen en la poesía. No es algo subordinado al metro (ella indicaría la terminación de un verso), sino que es una figura con valor independiente. Su valor se fundamenta -- en lo siguiente:

La semejanza sonora siempre sugiere parentesco de sentido (así autor y fautor, suenan igual y significan igual); por eso, el lenguaje normal evita -- los homófonos cuando quiere recalcar una diferencia de sentido. Y cuando no -- los puede evitar, insiste en la diferencia: "usar no es ABusar" recalcando -- por medio de un énfasis las letras diferenciales.

La rima opera de modo contrario: utiliza la semejanza de sonidos allí -- donde no existe la semejanza de sentidos. Echa por tierra el paralelismo fonosemántico sobre el que descansa la seguridad del mensaje. Pareciera que la rima, pues, busca conscientemente el equívoco, buscando con él efectos inesperados. Así, en unos versos de sor Juana Inés de la Cruz:

Vaya con Dios, Beatriz, el ser estafa,
que eso se te conoce hasta en el tufo;
más no es razón que, siendo yo tu rufo,
les sirvas a otros de garrafa.

Fíaste en que tu raza es quien te zafa
de mi cólera, cuando yo más bufo;
pues advierte, Beatriz, que si me atufó
te abriré en la cabeza tanta rafa.

Dime si es bien que el otro a ti te estafe
y, cuando por tu amor echo yo el bofe,
te vayas tú con ese mequetrefe;

y yo me vaya al Rollo o a Getafe
y sufra que el picaño de mi mofe
en afa, ufo, afe, ofe, y efe?

Este intento continuado de dificultar el funcionamiento normal del instrumento lingüístico, nos pone ante los objetivos del poeta: éste quiere comunicar algo, quiere ser comprendido, pero de una manera determinada, específica, diferente de la comprensión clara, analítica provocada por el lenguaje ordinario.

La predicación (nivel semántico)

10

El lenguaje es comunicación. Debe ser, por tanto, "inteligible": dotado de -- sentido accesible al destinatario. Ello significa que no basta con respetar -- el código de la lengua (ordenamiento de las palabras: artículo-sustantivo-adjetivo-verbo-predicado, etc.); es necesario, además, que se pueda descifrar -- el mensaje. En favor de la claridad en el desciframiento es que deben evitarse, por ejemplo, homófonos que actúen como interferentes del mensaje. "Como -- como como" bien puede entenderse ("yo como en la forma en que se me antoja"), pero la primera impresión que nos produce es la de un mensaje confuso, poco -- comprensible.

Pues bien, en un primer examen, esto es lo que habíamos detectado en el "lenguaje" poético: una búsqueda sistemática de oscurecimiento del mensaje. -- Pero aún hay más: no sólo a nivel de pronunciación, de enunciación es que el discurso poético se presenta como un anti-lenguaje. También a nivel semántico --de significación-- se opera esta violación de las leyes del lenguaje normalmente "inteligible". El rescate de la "inteligibilidad" del discurso poético será visto más adelante. Por ahora, hay que caracterizar al lenguaje poético en todo lo que tiene de subversión a la "inteligibilidad" habitual. Y caracterizarlo en un nivel más profundo: el de la significación.

Para formar una oración dotada de sentido no basta con poner una tras -- otra palabras sacadas del diccionario. "Combate, azul, noche, pétalo, carreta" son elementos dotados de sentido cada uno de ellos, pero el conjunto no tiene ningún sentido. Para que los elementos tengan sentido dentro de un conjunto, -- tienen que someterse a reglas gramaticales, sintácticas, etc.: un sujeto es -- quien lleva a cabo la acción de un verbo, en X circunstancias y de Y modo, -- etc. Concretamente, en lo que se refiere a la predicación (lo que se afirma -- o niega que ejecuta el sujeto), habría corrección gramatical siempre que se -- cumpliera con la fórmula: a una frase nominal debe seguir una frase verbal.

Pero no toda frase gramaticalmente correcta posee sentido, es inteligible. Para que lo sea debe someterse a esta otra ley: Cada uno de los términos de una oración deben ser semánticamente capaces de desempeñar su función. Si decimos, por ejemplo, "X ha muerto", es necesario que X entre dentro del alcance de significación del predicado, o sea, que forme parte de los seres vivos, cosa que no ocurre con el cielo. "El cielo ha muerto" no tiene sentido.

Se podría hablar entonces, de una pertinencia del predicado o de una impertinencia del predicado. Según la ley enunciada anteriormente, una frase --predicativa es inteligible cuando el predicado es pertinente en relación con el sujeto. Pero para aclarar un poco más la impertinencia o pertinencia de -- los predicados, hay que distinguir entre lo que es una frase falsa y lo que es una frase absurda. "El perro es ovíparo" es una frase únicamente falsa, ya que el ser o no ovíparo es una alternativa que sólo tiene sentido para seres capaces de ser padres. En cambio "3 es ovíparo" es una frase absurda, ya que el ser o no ovíparo no es una alternativa aplicable al sujeto 3.

En la frase falsa, negación y afirmación tienen distinto valor de verdad. Así, "mi perro es ovíparo" no tiene ningún valor de verdad; pero "Mi perro no es ovíparo" sí tiene valor de verdad. En las frases falsas, la negación tiene por efecto cambiar el valor de verdad. En cambio, "3 es ovíparo" y "3 no es ovíparo" tienen exactamente el mismo valor de verdad: es decir, ninguno.

Las frases absurdas, pues, son correctas en cuanto a la sintaxis, pero incorrectas en cuanto al sentido. Son impertinentes. La proposición falsa, - en cambio, puede convertirse en verdadera, y esto porque el predicado falso es una de los predicados posibles del sujeto (ser ovíparo y no ser ovíparo - forman parte de los predicados posibles del sujeto perro en cuanto ser capaz de generar descendencia). En este caso, se habla de pertinencia.

Ahora bien, el lenguaje poético infracciona esta regla básica del sentido. Opera precisamente, con frases impertinentes, absurdas. Pero posee un recurso para reducir las impertinencias, para volverse "inteligible". Se trata de la Metáfora. Esta opera básicamente de la siguiente forma:

Tomemos, por ejemplo, la oración siguiente: EL HOMBRE ES EL LOBO DEL -- HOMBRE. Estamos ante un predicado impertinente en cuanto "lobo" significa --- "animal, cuadrúpedo". Pero, si interpretamos "lobo" por "cruel", se opera la reintroducción de la frase dentro de la norma. Es lo que se llama "cambio de sentido" o "tropo". El proceso puede simbolizarse en el siguiente esquema:

Se \longrightarrow So₁ \longrightarrow So₂

El cambio de sentido no es algo gratuito, ya que entre So₁ y So₂ existen relaciones verificables. Así, la metáfora implica una relación de semejanza entre los términos So₁ y So₂; la Metonimia, de contigüidad; y la Sinécdoque; una relación de parte al todo. Pero es a la metáfora a la que se atribuye genéricamente todo cambio de sentido. Es el "tropo" por excelencia. Su función --decíamos-- es la de reducir la desviación creada por la impertinencia. - Se pueden considerar dos momentos en el proceso: 1) planteamiento de la desviación o impertinencia (cortado el camino hacia la inteligibilidad); 2) reducción de la desviación o metáfora (se recupera el camino hacia la inteligibilidad).

En un esquema el proceso se simbolizaría así:

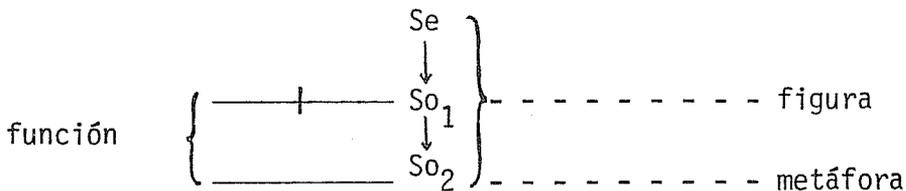
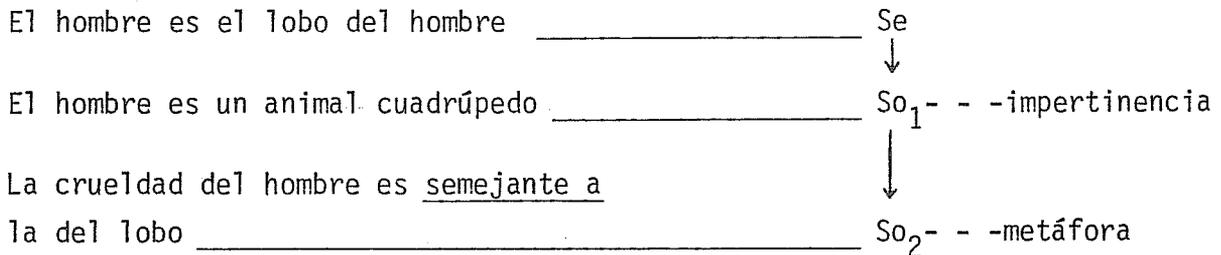


Figura es el proceso total (conjunto de impertinencia y reducción) y metáfora es el segundo tiempo de toda figura (reducción). Todas las figuras con que trabaja el discurso poético (sean fónicas o semánticas) se culminan en la reducción metafórica. Todas implican una desviación momentánea de la inteligibilidad normal del lenguaje, para restablecer luego un nuevo tipo de inteligibilidad en el momento metafórico. Se podría hablar entonces de la rima-metáfora, de la impertinencia-metáfora, etc.

En consecuencia, no puede confundirse la metáfora con la desviación a nivel semántico. En este nivel existe una desviación paralela a la que se da a nivel fónico en la rima. El primer momento de esta figura que se da a nivel semántico podría llamarse desviación predicativa (ya que nos estamos refiriendo a una impertinencia del predicado en relación con el sujeto); el segundo momento -como el de todas las otras figuras-, sería la metáfora.

Hay que hacer notar que el proceso de reducción no es del todo reversible (no es que con la metáfora se torne al sentido común y corriente): durante el rodeo, el concepto se ha cargado de resonancias nuevas (connotaciones, diremos luego) de modo que ya no estamos ante una idéntica formulación de la "crueldad" humana, sino ante una nueva IMAGEN de la crueldad humana, en el caso de hablar del hombre como lobo del hombre. Resumiendo el proceso tendremos:

12



= EL HOMBRE ES EL LOBO DEL HOMBRE= IMAGEN que enriquece y potencia el concepto que ya se tenía de CRUELDAD HUMANA.

A propósito de la impertinencia se presentan, sin embargo, dos problemas: a) el lenguaje científico, con su notificación de nuevos descubrimientos, está de hecho aplicando predicados inéditos (impertinentes) a determinados sujetos (planta carnívora, por ejemplo); b) el relato de ciencia ficción o de cuentos de hadas hace referencia a árboles que hablan. En cuanto desviación lingüística, estas impertinencias ponen en funcionamiento el proceso de reducción. Pero el problema está -en lo que se refiere a los cuentos de hadas- en que se exige una literalidad y no una metáfora. El árbol que habla o las piedras que corren tienen que ser tomados como sujetos que ejecutan efectivamente esas acciones (hablar o correr) y no acciones que podrían ser interpretadas como hablar o correr.

De esa literalidad depende el encanto del relato. Así que, en uno u -- otro ámbito (el científico y el cuento de hadas) se notifican estas modificaciones del código por medio de lo que se podría llamar "signos de originalidad". Así, en: a) los enunciados innovadores según los cuales las cosas se ven dotadas de predicados nuevos (plantas carnívoras, cisnes negros, etc.) - se acompañan con aclaraciones como: "La experiencia señala que...", "X ha descubierto que ..." etc. Fórmulas éstas que pertenecen al metalenguaje y que - anuncian las modificaciones al código; b) los relatos feéricos utilizan fórmulas como: "Erase una vez..." que indican al lector la suspensión de las incompatibilidades ordinarias: "el árbol habla" o "la piedra corre" son enunciados tomados al pié de la letra y los procesos habituales de reducción que dan inhibidos. El cuento de hadas como tal, es pues, prosa y no poesía, aunque ciertamente hay relatos feéricos con gran contenido poético, o poemas -- que se mueven en el ámbito de lo puramente maravilloso.

Volviendo al proceso de la reducción metafórica, cabría preguntarse si existen grados de impertinencia y, por ende, grados de metáfora. Sí los hay desde el momento en que se comprueben grados de resistencia a la reducción. La mayor o menor resistencia a la reducción deriva de la semejanza en que se basa la metáfora. Para que se dé la semejanza posibilitadora de la metáfora tiene que haber una identificación parcial entre los términos. Hay metáfora si So_1 y So_2 tienen algo en común. En "hacer cola" por ejemplo, hay una relación de semejanza entre el sentido propio (cola) y el sentido figurado (fila) constituidas por su parte común (forma longilínea y ondulante). En un esquema, este elemento común se representaría por a:

$$So_1 \quad (a \quad b \quad c) \quad \longrightarrow \quad So_2 \quad (a \quad x \quad z)$$

13

El encuentro de la parte común se puede hacer basar en el principio siguiente: el significado de la palabra es susceptible de ser dividido en unidades menores de significación. "Zorro" ha llegado a significar "astuto" por que en el pensamiento de los hablantes, el término "zorro" incluía la consideración de la astucia. Así pues, el término "zorro" se podría descomponer - en "animal + astuto" conservándose el rasgo segundo sólo para el uso metafórico.

En el caso de "trenzas de ébano" vemos que la semejanza descansa en uno de los elementos en que puede descomponerse el significado "ébano" = madera + negra. La impertinencia no recae entonces, más que sobre una de las dos unidades de significación, quitada la cual se restablece la pertinencia. La impertinencia es sólo parcial y la metáfora que reduce la desviación es, en -- realidad, una sinécdoque. Estamos, pues, ante un grado menor de metaforización.

Pero hay predicados impertinentes en que la reducción se hace más dificil. "Blancas Avemarías" es uno de esos casos de difícil reducción. "Blanca" es indiscomponible en unidades menores; y es que los colores constituyen elementos últimos, indivisibles que podrían considerarse como verdaderos átomos semánticos. En el caso anterior de "ébano" = madera + negra, podríamos continuar subdividiendo: madera = materia vegetal + dura + resistente, etc., hasta llegar a esos átomos de significación que son los colores: "negra". En -- principio, estos átomos no pueden ser tomados como términos de una metáfora. Los predicados de color o son pertinentes o son absurdos. Pero, de hecho, es otra cosa lo que ocurre en la práctica: el mismo lenguaje común emplea expresa

siones como "negra conciencia" y "vida color de rosa". Pero como la motivación de semejantes metáforas no se encuentra dentro del significado, hay que buscarla fuera del mismo.

En el caso de "blancas avemarías" nos hallamos frente a una metáfora -- llamada sinestesia que consiste en la asociación de sensaciones pertenecientes a registros sensoriales diferentes. Una asociación visual se asocia -- en el caso de "blancas avemarías" -- con una sensación auditiva. Y aunque en sí -- misma la sinestesia deba estudiarse en la Psicología y no en la Lingüística, es importante caracterizarla como un recurso lingüístico capaz de operar la transmutación del sentido de los significados. La impertinencia de "blancas avemarías" puede reducirse, no recurriendo a los caracteres intrínsecos del color blanco (tarea por lo demás inútil, como vimos), sino al efecto subjetivo producido por ese color: en el caso de "blanco" (o blancas) podría hablarse de una idea de pureza asociada al color. "Blanca avemarías" remitiría a la impresión de pureza producida por el rezo de las Avemarías. Con todo, hay que señalar que este valor nuevo que se le da al color, es algo puramente subjetivo: no puede considerarse como parte componente del significado "blanco". La distancia entre el significado propio de "blanco" -- que es un determinado color objetivo -- y aquella impresión subjetiva, es bastante grande. Mucho mayor -- que la que separa a "astuto" de "zorro" o a "negro" de "ébano". Porque en estos últimos significados, basta con una simple abstracción para pasar de un -- sentido a otro. Siendo así que es imposible pasar por simple abstracción de -- "blancas" a "avemarías".

14 Según lo anterior, se podrían distinguir dos grados en la metáfora y, -- correlativamente, dos grados de impertinencia. El primer grado se da cuando -- la relación es de interioridad (y basta una abstracción para reducirla); el -- segundo, cuando es de exterioridad (y hay que recurrir a lo afectivo-subjetivo para reducirla). Las metáforas de primer grado podrían llamarse "metáforas explicativas", y las de segundo, "metáforas afectivas". "La metáfora afectiva" corresponde a una impertinencia máxima, ya que puede medirse la intensidad -- de la impertinencia partiendo del mayor o menor esfuerzo que se precisa para la reducción de su sentido.

Esta noción de mayor o menor distancia, permite comprender la distinción que hacía la antigua retórica entre "metáforas próximas" y "metáforas -- alejadas" o "metáforas claras" y "metáforas oscuras". Y en este sentido, la -- precisión de las palabras relativas a los colores garantiza el carácter "alejado" de las metáforas sobre ellas fundadas y, consecuentemente, el alto grado de impertinencia de las oraciones que las tienen por predicado.

Sobre estos presupuestos es que realiza su "estrambótica" labor el poeta. Utilizando el absurdo a diestra y a siniestra, el poeta disloca la estructura del lenguaje para hacerlo decir lo que éste no dice por vía natural. Su labor es de forja de sentidos nuevos.

La cualificación (nivel semántico)

Pero la labor de trastocamiento y transformación del lenguaje que lleva a cabo el poeta no se limita al nivel fónico y al nivel semántico-predicativo. -- También subvierte el poeta, otras funciones lingüísticas importantes. Una de ellas es la función semántica-cualificativa (o relativa a la función del adjetivo-cualificativo).

El adjetivo es un elemento añadido al nombre con el fin de señalar los

límites de su extensión. Puede ser numeral (dos hombres), demostrativo (aque-
llos hombres), indefinido (unos hombres), calificativo (hombre negros), etc.,
etc. El adjetivo calificativo tiene por función diferenciar cualitativamente
al sujeto de entre otros de su mismo género. Al decirse "hombre bueno" el ad-
jetivo calificativo está enmarcando al sujeto dentro de una especie que se
diferencia cualitativamente de otras especies (malos, mediocres, etc.) com-
prendidas dentro del mismo género (hombres). En principio, como las funcio-
nes predicativa o atributiva, la cualificación señala una característica par-
ticular del sujeto; pero se diferencia de aquellas en que se une directamen-
te al sujeto, sin que medie una cópula (verbo). "Este hombre es bueno" sería
una oración predicativa-atributiva (lo que se dice del sujeto pertenece a su
esencia, es un atributo suyo: por eso se construye con los verbos ser o es-
tar). "Aquel hombre come manzanas" sería una oración propiamente predicati-
va (se predica algo del sujeto: se construye con todos los otros verbos).

La cualificación se diferencia también de la adjetivación determinati-
va. Los adjetivos demostrativos cumplen una función determinativa ya que par-
ticularizan, individualizan al sujeto (lo determinan). En la frase "Este hom-
bre bueno" el adjetivo demostrativo está señalando que no se trata de cual-
quier hombre de los que entran en la especie o categoría de los buenos, sino
que se trata de un hombre en particular: de él y no de otro de la misma cate-
goría es que se habla. La cualificación, pues, señala diferencias de catego-
rías (hombre buenos, hombres mediocres, hombres sanos, etc.), y no está diri-
gida a particularizar, a individualizar. Para conseguir esto último, tendrí-
amos que recurrir a los determinativos: "Este hombre negro que ustedes están
viendo..."

El adjetivo calificativo es necesario si se quiere que quede clara la
categoría específica en que se enmarca al sujeto: "Hombre negro". El adjeti-
vo demostrativo es necesario si se quiere que quede clara la individualidad
del sujeto a quien se califica o de quien se predica (o de quien se dice un
atributo) algo: "Aquel hombre (y no otro) fue el que asesinó a mi padre."

Pues bien, un adjetivo calificativo puede ser llamado epíteto cuando -
se encuentra en actual incapacidad de cumplir su función cualificativa. De -
modo que, teniendo en cuenta el sentido total de la oración, puede perfecta-
mente prescindirse de él sin que cambie sustancialmente el sentido. "Caminé
por el largo y ancho desierto..." puede convertirse en "caminé por el desier-
to..." sin que haya un cambio sustancial de sentido. El valor de los adjeti-
vos es aquí puramente enfático: refuerzan el sentido, pero no son insustitui-
bles en orden a especificar al sujeto de modo que sin ellos perteneciera a -
otra categoría diferente (a la noción de desierto van adosadas frecuentemen-
te las nociones de largura y anchura). No hay, pues, una especificación con-
creta dentro de lo genérico del desierto. Fríamente hablando, los epítetos -
fungen como meros ornatos del sentido. No sucede lo mismo cuando decimos: --
"Págueme con billetes nuevos". Todo el sentido de la oración descansa en el
adjetivo calificativo que se vuelve así insustituible y necesario. Quitar el
calificativo "nuevos" es cambiar todo el sentido de la oración: "Págueme con
billetes" vendría a significar: "no me pague con monedas", por ejemplo.

Si el epíteto es, en teoría, un adjetivo calificativo incapaz, en la -
práctica, de calificar eficientemente al sujeto, eso quiere decir que esta-
mos ante una desviación respecto de una función gramatical. Como tal, pone -
en funcionamiento el proceso de reducción. En algunas ocasiones basta con --
convertir el epíteto en una aposición.(1) Así, "el camino serpenteante se --

(1) Aposición = interposición de una pausa entre nombre y adjetivo.

perdía en las laderas" quedaría: "el camino, serpenteante, se perdía en las laderas". El adjetivo deja de serlo para desempeñar una función modal (aclara un modo de realizarse la acción); y sería lo mismo decir: "el camino se perdía serpenteantemente en las laderas". Pero hay casos en que no basta una reducción de tipo sintáctico, y hay que recurrir a una auténtica reducción metafórica. Así, en "caminé por el largo y ancho desierto" podemos tomar "largo y ancho" como nociones en las que la subjetividad puede percibir adosadas sensaciones como "cansancio, sed, desesperación, angustia, etc." Y de ese modo el recurso queda integrado al lenguaje poético como epíteto-metáfora.

Lo mismo se puede aplicar en casos extremos y tautológicos (en el sujeto está totalmente comprendido lo que se dice de él) como el de "negra noche". Por obra y gracia de una metáfora, "negro" (o negra) puede sugerir sensaciones tales como "temor, misterio, sobrecogimiento, etc." Y es entonces cuando la innecesariedad del epíteto deja de ser tal (salvo en los casos en que el uso común lo haya desvirtuado y lo haya convertido en un "lugar común", sin ninguna validez) y se convierte en una especie de imantador para las consabidas asociaciones de palabras. Resonancias nuevas acompañan a los sustantivos, utilizando precisamente un elemento que parece ser tan viejo como el sustantivo mismo. "La impersonal y fría muerte se apoderó de ese pequeño cuerpo de mujer que yo tanto amaba..." es un verso que juega con epítetos, pero que, precisamente por eso quizás, no deja de comunicarnos un estremecimiento: mayor que si prescindiera de ellos.

16 Hay otro tipo de figura no inventariada antes por la retórica. Consiste en la carencia de un elemento situado normalmente fuera de la frase. "Llegó ayer" es inteligible desde el momento en que presupone la existencia de un elemento siempre presente -aunque eludido (él" o "ella" llegó ayer)-. Pero la poesía no respeta en algunos casos esta presuposición. Por ejemplo, en el caso del pronombre personal "Yo" el lenguaje ordinario se encarga de comunicar la información requerida para identificar a quien profiere ese "Yo"; de lo contrario sería algo ambiguo, aplicable a cualquiera. En el lenguaje hablado es la situación la que nos da la información del caso: el "Yo" se identifica con el emisor de los sonidos. En el lenguaje escrito es el contexto el que da la información. Cuando una novela escrita utiliza la primera persona "Yo", ya se sabe que se trata de una persona ficticia, pero que no por eso deja de ser presentada y nombrada en el contexto. Otra cosa es lo que sucede en unos versos como estos:

Pampa:

Yo diviso tu anchura que ahonda las afueras,
yo me estoy desangrando en tus ponientes.

Pampa:

Como esa voz del agua que alzan los displayados,
así de tu silencio viene un silencio vasto
que me desbanda el pecho en cada bocacalle.

Pampa:

Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas
y en altos benteveos y en el ruido cansado
de los carros de pasto que vienen del verano.

Pampa:

El ámbito de un patio colorado me basta
para sentirte mía.

Pampa:

Yo sé que te desgarran
surcos y callejones y el viento que te cambia.
Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos,
no sé si eres la muerte. Sé que estás en mi pecho.

Tienen la firma de su autor, Jorge Luis Borges. Pero el poema en sí -- mismo, no da ninguna información que pueda ayudarnos a identificar a ese "Yo" como Borges. El pro-hombre se encuentra sin referencia contextual. Puede entonces interpretarse como el equivalente de un "nombre" que rompe los límites de cualquier individualidad. Es "el poeta esencial y absoluto" o "la imagen poetizada que de sí mismo quiere dar el poeta al lector". Incluso podría decirse que el propio lector es el que penetra dentro del poema para participar en los sentimientos sugeridos. El "Yo" del poema es tan universal que caben en él: Borges, los argentinos, todos los lectores.

Cuando el lenguaje hablado o escrito suprime informaciones, es porque supone que el lector puede deducir esa información. Pero hay poemas que suprimen la información y, además, la situación o situaciones de la que pueda deducirse. Por ejemplo, cuando se usan normalmente los adjetivos demostrativos estamos presuponiendo una situación o sujeto antedichos. Pero dice Borges:

Una amistad hicieron mis abuelos
con esta lejanía
y conquistaron la intimidad de los campos
y ligaron a su baquía
la tierra, el fuego, el aire, el agua.

(J.L. Borges: Dulce Linqumus Arva)

El adjetivo "esta" deja difusa la identidad de "lejanía". "Esta lejanía" no es un lugar determinado. Y en esa engañosa determinación es que reside la magia del verso.

Igual sucede en la utilización de adverbios de lugar ("aquí", "allí", "acá", etc.) o de tiempo ("ayer", "mañana", "año", etc.):

Aquí otra vez, los labios memorables, único y
seméjante a vosotros.

(J.L. Borges: Mi vida entera)

"Aquí" no determina ningún lugar. Y pasa así a designar todos los lugares y ningún lugar.

La utilización ordinaria de la palabra "otro", supone como dado un "mismo", en relación al cual aquella es otro. Pero el poema omite ese "mismo" y la alteridad, el "otro" se queda solitario, como formando parte de la naturaleza del nombre al que se aplica. Esto es lo que hace Garcilazo de la Vega cuando dice:

Busquemos otro llano,
Busquemos otros montes y otros ríos.
Otros valles floridos y sombríos.

El nombre propio reviste su significación total sólo cuando la persona que lo lleva ha sido presentada, por la situación o por la descripción que ella se haya hecho. Pero en un poema de Baudelaire aparece:

Dime, Agata, se evade tu corazón a veces,
Lejos del negro océano de la ciudad inmunda,
Hacia otro océano en el que estalla el esplendor...

El poema no da más información sobre Agata. Es un nombre de mujer, lógicamente, pero por no aplicarse a una mujer determinada, conocida, identificada, remite a todas las mujeres y a ninguna. Podría hablarse -como en el caso del "Yo" del poeta- de una "mujer esencial y absoluta".

Con esta figura estamos, pues, ante la expresión de lo "inefable". Algo que sería imposible sin contrariar la normalidad del lenguaje prosaico. Porque es un modo de llegar hasta una dimensión de los seres y las cosas, que trasciende el puro mundo conceptual en que se mueve el lenguaje corriente.

Figura que se realiza mediante la simple carencia de un elemento necesario, pero que carga de indeterminación a los seres y a las cosas. Por medio de ella es que emana de las cosas esa impresión vaga y nebulosa: el misterio que forma parte de su naturaleza. Misterio que no equivale a ignorancia acerca de las cosas, sino a una característica constitucional de los seres y las cosas.

Figura capaz de transformar la existencia en esencia, lo relativo en absoluto. Uno de los efectos mejor logrados por la utilización de esta figura es el que podemos apreciar en el poema XII de "Alturas de Macchu Picchu" de Neruda:

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decídmme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados

y desde el fondo habládme toda esta larga noche,
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardásteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Las palabras del poema se dirigen a un "hermano" difuso, vago. Es un -- "Tú" tan extenso que es capaz de albergar dentro de sí mismo a muchas entidades a la vez: en él están incluidos: el labrador, el tejedor, el pastor callado, el albañil, el aguador, el joyero, etc., etc. Toda la dimensión poética -- de ese "Tú" al que se dirige el poeta podemos descubrirla básicamente en dos -- niveles:

- 1) "Tú" que simboliza a toda una colectividad. El poeta está situado ante las edificaciones de piedra de Macchu Picchu. Esa es la composición del lugar. El poeta sabe que esas edificaciones conservan petrificadas, las historias del albañil, del labrador, del tejedor, del pastor. Historias definitivamente perdidas, irrecuperables. Y ese es el rasgo que unifica a todas esas historias. El "Tú" es el lugar de encuentro, la personificación poética de todos aquellos que han corrido la misma suerte despersonalizadora: "No volverás del fondo de las rocas./No volverás del tiempo subterráneo./No volverá tu voz endurecida./ No volverán tus ojos taladrados./ (...)" porque lo único que queda son unas piedras inertes, unas cuencas vacías. El "Tú" al que se dirige el poeta agrupa a todos aquellos que dejaron escapar -- dolorosamente su individualidad para que Macchu Picchu fuera una realidad de eterna permanencia. En esa palabra de piedra están encerrados, según la interpretación del poeta, todos los silenciosos dolores que la hicieron posible. Y el "Tú" es el eco común de esos silencios dolorosos.
- 2) "Tú" hecho presencia en el poema. El poema posee un tono salmódico, Titánico. La atmósfera que se respira es religiosa. Y es que en el fondo de todo se percibe la creencia en una unión mística-mítica -- con esos seres que ya se han dispersado como sales de la tierra. El poema adopta, por eso, las características de una fórmula de conjuro. Es un llamado a alguien para que se haga presente; un alguien -- con quien el poeta se siente místicamente vinculado, emparentado: -- "Sube a nacer conmigo, hermano." Un alguien que se hará presente en la fórmula mágica-poema. En la integración de las palabras de la -- composición poemática, cobrará forma toda aquella dispersión de silencios doloridos. Esa nueva vida, esa presencia que promete el poeta, será como la contrapartida a la mudez de las moles de piedra. -- La palabra poética de Neruda hablará de los dolores que las piedras

de Macchu Picchu callan. Y aunque el poema esté hecho bajo la forma de un "desideratum", un deseo aún no cumplido ("Hablad por mis palabras y mi sangre"), el hecho mismo del poema es ya su cumplimiento: los dolores de todos y cada uno de los habitantes de Macchu Picchu están ya presentes desde el momento en que constituyen el tema mismo de la composición. Su presencia se percibe en el aliento que anima las palabras del poema.

Neruda parece expresar entonces, una visión particular acerca de la poesía. El poder de ésta reside en que comunica una vida permanente a lo que toca. Una vida cuasi-mítica. Ya que la vida que da el poema es presencia permanente en la medida en que es una intercomunicación orgánica eternamente repetible de una vivencia. A través de las palabras del poema surgirán a la vida los fantasmas adoloridos que esconde Macchu Picchu. Y esto, cada vez que se recite el conjuro.

A través de la inconcreción de ese "Tú" es que ha podido darse toda la dimensión poética de ese alguien de quien habla el poema. Un "Tú" cuya esencialidad no podría haberse dado a través de las fórmulas de intelección ordinarias.

