ANALISIS DE UN POEMA DE ANTONIO MACHADO: "El limonero lánguido suspende..."

Dr. Jorge Andrés Camacho

I) Consideraciones preliminares

El presente trabajo tiene como propósito primordial analizar un poema de Antonio Machado, desde una doble perspectiva de individualidad: como poema de dicho autor, y como objeto poético autónomo. Complementariamente, el de aprovechar el análisis con algún fin docente, en el sentido de que sin proponer una metodología que deba seguirse con ortodoxia, se alcance a ver que en el análisis poético, que inclusive en el de obras literarias de otro género resulta muy conveniente tener un criterio, enriquecido por el avance de las teorías correspondientes; pero que al final, la naturaleza misma del objeto obliga al investigador a superar cualquier ortodoxia; que en definitiva, todo trabajo exige un cierto grado de creatividad: el acondicionamiento de aquellas teorías y los métodos que de ellas se deriven a la realidad objetiva del texto estudiado.

Como el estado actual de los estudios literarios hace imprescindible la proposición de predicados teóricos que garanticen, si no la cientificidad, cuando menos la objetividad y coherencia de la tarea, partimos del planteamiento de nuestra posición al respecto, con unas consideraciones orientadas principalmente hacia las posibilidades prácticas de nuestro objetivo.

Si se pasa una ligera revista a los estudios teóricos sobre poesía parece mantenerse el criterio de que en la conformación del lenguaje poético se da lo que se ha llamado "motivación relativa" de los signos o de los objetos poéticos. Esta relatividad se justifica, en primer lugar, porque, lejos del "grito" y de la onomatopeya, se revela mucho más convencionalmente en la realidad concreta de cada poema; en segundo lugar, porque solo se manifiesta en algunos momentos relevantes de su articulación[1]. Este concepto sobre el que descansaron, por ejemplo, los estudios de Dámaso Alonso, (lo cual muestra que las nociones sobre las que se apoyan los estudios recientes no son totalmente novedosas y superadoras de los precedentes), sigue teniendo hoy una importante actualidad. Esta noción había sido ya visionariamente expresada, a su vez, por Mallarmé. Esta consideración ha servido, más cercanamente, a Gerard Genette,[2] como argumento crítico contra el concepto de desviación sobre el que monta Jean Cohen su *Estructura de lenguaje poético*[3]. "La poesía –afirma Genette– no 'fuerza' el lenguaje: Mallarmé, más mesurado y más ambiguo, decía que aquella 'remunera el defecto del lenguaje'. Lo que significa, al mismo tiempo que lo corrige, lo compensa y lo recompensa; lo que cubre, lo suprime y lo exalta: que lo colma. Que, lejos de apartarse del lenguaje, se establece y se realiza 'en su defecto'. Precisamente en ese defecto que lo constituye". Y agrega unas líneas adelante: "... ese defecto es la razón de ser de la poesía, que solo existe por él: si las lenguas fueran perfectas: 'no existiría el verso', porque toda palabra sería poesía ... Pues la función poética –concluye–

reside precisamente en ese esfuerzo por 'remunerar' aunque fuera ilusoriamente, la arbitrariedad del signo, es decir, por 'motivar el lenguaje'."[4]. El concepto de motivación está implícitamente incluido en los textos teóricos y prácticos de Roman Jakobson ,hoy básicos e imprescindibles. En su "Lingüística y poética" afirma también: "La poesía no es el único lugar donde el simbolismo de los sonidos hace sentir sus efectos, pero sí es un dominio en el cual la relación entre el sonido y el significado habiendo sido latente se vuelve manifiesta, de la manera más palpable e intensa".[5]

De la misma manera Samuel R. Levin, que profundiza y especifica sobre la teoría de Jakobson, desde la perspectiva generativista, inicia su conocido trabajo *Estructuras lingüísticas en la poesía*, con la afirmación de William K. Wimsatt Jr. y Cleanth Brooks, que dice: " . . . nuestra conclusión definitiva, es que la 'forma' abarca y penetra el 'contenido' adquiriendo el conjunto un significado más profundo y sustancial que el que encerraría el mensaje abstracto o la ornamentación por separado. Sea en dimensión científica o en la abstracta, sea en la práctica como en la retórica, el mensaje se diferencia claramente de la forma en que es expresado; en la dimensión poética, sin embargo, por virtud de ese proceso de unificación contenido y forma se convierten en sinónimos."[6] Y Levin agrega en seguida: "El resultado de nuestro estudio coincide con la opinión general de que lo que caracteriza a la poesía es esa especial unidad . . ."[7] Un último testimonio: "Pour revenir –afirma Michael Shapiro– dans le domaine du langage poétique, il nous faut porsuivre en faisant remarquer que toute théorie de sa structure doit avoir pour souci principal d'essayer de montrer si – et, dans l'afrirmative, comment – l'agencement du son et du sens se manifeste systématiquement"[8] Sin entrar por ahora a detallar en términos técnicos lingüísticos cuáles son los mecanismos que rigen dicha unidad motivadora, se pueden desprender de ella algunos importantes corolarios. Uno de ellos es la intransitividad y, como consecuencia, la perdurabilidad del mensaje poético. En "la función poética –dice Genette, apoyándose en las reflexiones que Valery recoge de Mallarmé, –la forma sigue al sentido y tiende a perpetuarse definitivamente con él".[9] La poesía –corrobora Levin– muestra "una característica tendencia a la permanencia en la mente humana".[10].

El otro corolario, seguramente el principal, es el de la indisoluble unidad de los planos constitutivos, o la "unicidad"[11] como se ha llamado, que exige en el estudio de los objetos poéticos en cuanto tales la observación y análisis de las dos vertientes, forma y contenido, inclusive en sus planos substanciales y sus convergencias, en las cuales descansa, precisamente, la función poética. No basta, se ha repetido muchas veces, el estudio de lo temático, filosófico, afectivo, ideológico, ni tampoco el simple formalismo: las fórmulas esquemáticas que pueden repetirse en distintos objetos no consiguen, obviamente, aprehender lo poético, de suyo individualizado en cada texto.

El problema de las fórmulas generales, indispensables en cualquier ciencia, con funcionalidad en el tratamiento y observación concreta de los objetos, resultan de más difícil adecuación en el caso de la poesía. Se puede reducir a fórmulas como con frecuencia suele hacerse hoy, el relato. Todorov en su "Poética" orientada hacia la reflexión sobre el relato, opina: "El objeto de la actividad estructural, no es la obra literaria misma, lo que aquella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces, cualquier obra solo es considerada como manifestación de una estructura abstracta más general, de la cual no es más que una de las posibles realizaciones"[12]

Es obvio que para el tipo de reflexión encaminada hacia la formulación de teorías genéricas, deba procederse de esta manera; sin embargo creemos que, en última instancia, el valor de la teoría literaria está en la funcionalidad que se le dé, repetimos, para el conocimiento concreto de objetos individuales. En el caso del estudio de los objetos poéticos, dada su esencial unidad de forma y contenido, pareciera que hay que descender a todas o cuando menos a las principales manifestaciones concretas.

"El fin de la poética –afirma Greimas– es doble, por una parte, trata de comprender y describir en términos estructurales la comunicación poética. Por otra parte, debe estar en condiciones de explicar el ser estructural de todo objeto poético particular."[13] De esto creemos, ha de derivarse un método dialéctico, que, partiendo de una noción teórica muy general, se someta constantemente a

las características del objeto hasta el punto de dar cabida a la posibilidad de que la teoría sea ampliada o enriquecida en el proceso.[14]. La realidad del objeto en toda su riqueza y multiplicidad, no debe sacrificarse, pensamos, por la rigidez preestablecida de un método o teoría determinados. En el tipo de trabajo que pretendemos aquí, el movimiento ha de consistir en que la teoría se acerque al objeto, y no el movimiento a la inversa, es decir, forzar el objeto a la teoría o restringir el análisis solo a lo que la teoría estipula.

Si en este tipo de procedimiento nos aproximamos al estilo de un texto creemos que podría dársele el nombre de estilística. Una estilística interna que no necesite, como principio básico, hacer referencias comparativas a normas ajenas al texto mismo, que en la mayoría de los casos son muy difíciles de determinar estrictamente. Lo mismo, en consecuencia, puede decirse del criterio de desviación (el caso, ya citado, de Jean Cohen). Tampoco, por su carácter extratextual parece práctico el concepto del archilector de Michael Rifaterre.[15]. El criterio de frecuencia que sostiene entre otros Nils Srik Enkvist[16], por razones semejantes no es operante sino en aquellos trabajos en que el corpus estudiado está constituido, por ejemplo, por una serie de textos. Un solo rasgo lingüístico de un texto, que no se repita más ni siquiera en el resto de la obra de un dado poeta, puede constituir, no obstante, el "fait de style", como llama Rifaterre, de dicho texto. Claro está, a la vez, que este rasgo individual, debe su efecto al contexto lingüístico en que se encuentra (llámese "macro" o "microcontexto", según la terminología de Rifaterre).

Sería, la propuesta, por tanto, una estilística estructural.[17] Hoy no puede ignorarse que el texto constituye una estructura, y como tal "una entidad autónoma de dependencias internas", según define Hjelmalev la estructura.[18]. Desde otra perspectiva Spencer y Gregory afirman: "Más parece probable que el secreto de un estilo concreto no radique nunca en un solo elemento dominante; por el contrario una explicación cuidadosa necesitará tener en cuenta la interrelación de muchas partes que forman el todo"[19].

En definitiva, repetimos, hoy parece indispensable, por un lado, iniciar la tarea desde un punto de vista teórico con fundamentación lingüística[20]; por otro, orientar el movimiento de este instrumental teórico hacia el objeto, en progresiva búsqueda de su individualidad. Esto supone, a la vez, una necesaria relación entre lingüística y crítica, entre la norma general y el individuo concreto, o inclusive, entre el rigor técnico y la sensibilidad y la intuición del crítico o del estudioso. "Reconocer el valor complementario y dual del juicio intuitivo en el uso de la lengua por un lado, y las técnicas más objetivas de la descripción de los fenómenos de la lengua que la lingüística moderna nos proporciona por otro, resulta necesario y fundamental... Nuestra idea es que ambas aproximaciones –una, característica de la crítica literaria; otra, del análisis lingüístico; las dos exigiendo una gran sensibilidad para la lengua si el crítico-literario quiere ser algo más que un mero peón y el lingüista algo más un técnico– pueden unirse en la investigación estilística en una relación verdaderamente eficaz y fructífiera[21], afirman John Spencer y Michael Gregory.

Hay otras consideraciones que cabe hacer aquí. Una de ellas tiene relación con lo que se ha llamado la clausura del texto. Seguramente esta premisa del estructuralismo constituye un importantísimo paso en los estudios literarios, en cuanto consigue hacer una clara distinción entre el texto poético como objeto y una serie de realidades con las que en alguna medida se le confundía (históricas, psíquicas, etc.). Sin embargo, una vez alcanzado teóricamente ese conocimiento nos parece innecesario llevarlo a extremos, hasta el punto de que no se pueda hacer, consciente de esa separación referencias biográficas, ideológicas, estéticas o a otros objetos poéticos ya sean del mismo autor, ya ajenos. "Es, por supuesto, un buen consejo –opina Roger Fowler– que el testimonio de la página tenga prioridad sobre el testimonio ajeno a la página; cierto género de testimonios no textuales, no son testimonio de nada, o son inadmisibles o están mal orientados. Pero aceptar este consejo no da derecho a creer que los poemas son totalmente libres, lingüística, cultural o psicológicamente... En último término, en la experiencia de los lectores, los poemas están en una lengua que existe independientemente fuera de los poemas, y este hecho garantiza "la referencia" externa, la conexión con el mundo externo. Los poemas no crean de la nada

su propio significado y lógica; el lenguaje que usan importa de fuera conceptos y organizaciones de conceptos, tan firmes y exigentes como el granito en el medium del escultor. Es solo una paradoja superficial decir que "lo que está allí", en el poema, esto es, su lenguaje, asegura que está vinculado esencialmente al mundo exterior".[22]

Como punto de partida en nuestro análisis que en buena medida se apoya en la noción de "la motivación relativa", del signo lingüístico, y en el carácter estructural del texto, según se explicó, emplearemos como instrumento el concepto de "coupling" que Samuel R. Levin elabora sobre el principio jakobsoniano de que "La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación".[23] El "coupling" (o "apareamiento" como ha sido traducido al castellano) que "consiste en la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalente, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos"[24], es una estructura lingüística fundamental que produce la unidad y motivación del poema; esta noción posicional, de carácter sintagmático[25] ampliada a lo que él llama la "matriz convencional", es decir, al "conjunto de convenciones a las cuales obedece el poema en cuanto a forma literaria organizada"[26], es decir, el metro, la rima, el ritmo, la estrofa, etc., resulta un útil instrumento para algunas fases del análisis de poemas. El "Coupling" servirá en esta investigación, principalmente para ordenar el análisis en lo que concierne a la perspectiva fónica del texto estudiado. El mismo Levin advierte que el "coupling" es solo una de las estructuras fundamentales de la poesía, y su libro no explica otros aspectos fundamentales de ella, por ejemplo la metáfora y otras figuras literarias. Para estos aspectos acudimos a Greimas en su *Semántica estructural* y a otros textos que se citarán conforme sean utilizados. Por ello como trasfondo del "coupling", tendremos presente el concepto, más abarcador, arriba apuntado, de Roman Jakobson, de manera que algunos elementos que no caigan dentro de los "apareamientos" puedan complementar estructuralmente a estos.

Para la exposición del trabajo, el "coupling" ofrece la ventaja de que pueden irse integrando los planos ya fónicos, ya semánticos, o ambos a la vez, si fuera del caso, de manera que facilitan la integración final.

En dicha exposición, además, aun cuando tengamos presente a lo largo del análisis previo a ésta, la consideración jakobsoniana de que en poesía "todo es rostro"[27], solo haremos expresos aquellos elementos que parecen llamar más atención hacia el lenguaje del poema (es decir, lo que denomina Jakobson "función poética")[28] y que, por lo demás, son los más competentes y conscientes en el poeta, como trabajador de la palabra. Así por ejemplo, metro, ritmo, rima, estrofa, encabalgamientos, etco.

II Análisis del poema VII de Autonio Machado:

POEMA VII

1 El limomero lánguido suspende
2 una pálida rama polvorienta,
3 sobre el encanto de la fuente limpia,
4 y allá en el fondo sueñan
5 los frutos de oro . . .
Es una tarde clara,
6 casi de primavera,
7 tibia tarde de marzo,
8 que el hálito de abril cercano lleva;
9 y estoy solo, en el patio silencioso,
10 buscando una ilusión cándida y vieja:
11 alguna sombra sobre el blanco muro,
12 algún recuerdo, en el pretil de piedra
13 de la fuente dormido, o, en el aire,
14 algún vagar de túnica ligera.

15 En el ambiente de la tarde flota
16 ese aroma de ausencia
17 que dice al alma luminosa: nunca,
18 y al corazón: espera.
19 Ese aroma que evoca los fantasmas
20 de las fragancias vírgenes y muertas.

21 Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
22 casi de primavera,
23 tarde sin flores, cuando me traías
24 el buen perfume de la hierbabuena
25 y de la buena albahaca
26 que tenía mi madre en sus macetas.

27 Que tú me viste hundir mis manos puras
28 en el agua serena,

29 para alcanzar los frutos encantados
30 que hoy en el fondo de la fuente sueñan.
31 Sí, te conozco, tarde alegre y clara,
32 casi de pramavera. [28]

DESCRIPCION

a) Una isotopía "proustiana".

El poema consiste en un proceso de recordación "proustiana", cuya estructura aparece apoyada en tres momentos claves: primero, la presencia (el ser) del mundo objetivo que produce un estímulo; este momento se manifiesta en el poema con una expresión cuya repetición y variantes denotan la estructura ("*Es* una tarde clara . . ."), segundo, por la acción de recordar, en proceso de interiorización ("Sí, te *recuerdo*, tarde alegre y clara . . .") y tercero, se da categoría de conocimiento esclarecedor al recuerdo ("Sí, te *conozco*, tarde alegre y clara . . ."). Desde este punto de vista puede dividirse el poema en tres partes: del verso primero al octavo, la presencia objetiva (el limonero, la fuente, la tarde) de estimulación visual: del verso noveno al treinta, con la inclusión del sujeto de la enunciación que opera el acto de buscar, imprecisamente al principio, mas con el refuerzo de un nuevo estímulo objetivo (el aroma) consigue localizar el recuerdo en todos sus detalles; finalmente el poema culmina con la enunciación que categoriza el recuerdo como conocimiento. En el proceso de interiorización descrito puede observarse un acercamiento del mundo con respecto al sujeto, lo cual se ve muy bien en la presentación de la tarde:

"Es una tarde" (3a. persona)
"Sí, te recuerdo" (2a. persona, objeto directo)
"Cuando me traías (2a. persona, sujeto no expresado pronominalmente)
"que tú me viste" (2a. persona, sujeto expresado)

Por otro lado, contrasta la pasividad externa del sujeto (cuya actividad es solo interna), con los verbos de la naturaleza. Esto es coherente con una literatura que podríamos llamar impresionista[30], en la cual se inscribe lo "proustiano". Estos son los verbos que lo predican:

"estoy" . . . buscando . . . una ilusión
"recuerdo"
"conozco"

Obsérvense los de la naturaleza que, por el contrario, personificada las más de las veces, va cobrando actividad conforme avanza el poema, condición coherente con su carácter fundamental de estímulo:

"El limonero . . . suspende"
"los frutos . . . sueñan"
"El hálito . . . lleva"
"el aroma . . . dice"
"el aroma . . . evoca"
(la tarde) . . . *"traías"*
(la tarde) . . . *"viste"*

Las instancias del proceso, sin embargo, pueden matizarse más desde una decodificación que contempla las articulaciones de los principales bloques sintácticos (y a veces estróficos) que componen el poema.

En la descripción de estas nuevas porciones tal como lo presentamos a continuación, interesa el significado de las instancias del proceso mencionado. Estas divisiones por reveladoras, como podrá comprobarse luego, en aspectos fónicos, simbólicos, etcétera, se mantendrán como útil referencia a través de la exposición del análisis.

La división queda de la siguiente manera:

Primera parte. Compuesta por las dos primeras proposiciones hasta el verso quinto ("los frutos de oro"). Presenta la descripción, "ex abrupta", del limonero y su rama[31], y el reflejo de sus frutos en la fuente. En el conjunto predomina el estímulo visual ("pálida", "polvorienta", "limpia", "de oro"). En esta parte hay que tener en cuenta una subdivisión (también justificada sintácticamente). Se trata de la oración:

"y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro."

Esta subdivisión, además del contraste que supone con la parte anterior entre un arriba ("suspende") y un abajo ("allá en el fondo") polariza la calificación positiva ("de oro"), que ya había comenzado a derivar hacia este signo al final del tercer verso ("limpia"), en contraste con la valoración negativa anterior ("pálida", "polvorienta").

Segunda parte. Tercera proposición. Se sitúa el trasfondo escénico de los objetos "limonero", "rama", "fuente".

En un orden de presentación de tipo más tradicional, esta parte hubiera iniciado el poema (véase la nota anterior). El nombre "tarde", que preside la proposición, aparece ampliado por una serie de alocuciones adjetivales de carácter positivo: "clara", "casi de primavera", "tibia", "de marzo", "que el hálito de abril cercano lleva".

Tercer parte. Cuarta proposición. Aparece manifiesto el sujeto de la enunciación con un doble predicado complementario, la soledad y la búsqueda. La búsqueda no tiene en este momento del poema un objeto preciso ni formalmente (de ahí la serie de indefinidos "una ", "alguna", "algún", "algún"), ni semánticamente ("ilusión", "sombra", "vagar", y "recuerdo"). El nombre "ilusión" que resume la serie, presenta una doble calificación: "cándida" (por infantil) y "vieja" (lejana en el tiempo). Los nombres "sombra", "recuerdo", "vagar", resultan contextualmente equivalentes a "ilusión", que preside la serie desde los dos puntos.

Cuarta parte. Quinta proposición, que se prolonga del verso quince al veinte. Los versos diecinueve y veinte son repitición del sujeto de "flota" ("aroma"). El texto se mantiene aún dentro de la misma imprecisión precedente, sin embargo, se introduce otro estímulo que favorece el proceso de recordación. Ese impreciso "aroma de ausencia" o "aroma que evocan los fantasmas de las fragancias vírgenes y muertas" es el que lleva a la adquisición del recuerdo en la próxima parte, en la cual dicho aroma se especifica como "perfume" de hierbabuena y de albahaca. El verbo "evoca" confirma el carácter de recuperación, mediante el recuerdo, del tiempo perdido, que constituye la isotopía más evidente del poema.

Quinta parte. Sexta proposición. Aunque no preciso del todo, el ámbito de evocación se reduce aún más. El uso de los imperfectivos "tenía", "traías", contribuyen a la imprecisión. Al ámbito evocado lo tipifican una constelación de bondad, asociada a la madre: *"buen* perfume", "hierba*buena"*, *"buena* albahaca"

Sexta parte. Esta parte –que se justifica como estrofa independiente, dado que representa una instancia fundamental en el proceso del poema, tal como lo hemos considerado– tiene, no obstante, una dependencia sintáctica con respecto a la anterior (el conjuntivo "Que"); constituye así una prolongación sostenida en el verbo "recuerdo" y en el sustantivo "tarde" (prenominada en el "tú"). La escena se ha fijado con toda nitidez en el tiempo pasado (obsérvese el carácter perfectivo del pretérito "viste"). Se trata de un recuerdo infantil. Lo confirman la expresión "mis manos puras" y la candidez de la acción: alcanzar los frutos reflejados sobre la fuente.

Sétima parte. Sétima proposición. El proceso, ya alcanzado, el recuerdo, adquiere categoría de conocimiento:

"Sí, te conozco . . ."

b) ¿Una isotopía simbólica?

En la parte central del poema hay una expresión que parece anudar un sentido simbólico que se manifiesta en todo el poema. En el análisis semántico volveremos sobre esta posible isotopía.

La expresión:

"ese aroma de ausencia
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera",

plantea una nueva posibilidad para el poema, sin dejar la perspectiva anterior. Es la recuperación real del tiempo perdido, concretamente de una edad primaveral, que estimula o recuerda la primavera cosmológica. Es un motivo repetido en la poesía machadiana. Aparece, por ejemplo, en CXV "A un olmo seco" con constitución lexemática muy semejante:

"mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera".[32]

También en el L "Acaso . . . ",

"Tras de tanto camino es la primavera

vez que miro brotar la primavera,
dijo, y después, declamatoriamente:

––Cuan tarde ya para la dicha mía––
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: – Y todavía
yo alcanzaré mi juventud un día."[33]

III. El "coupling" como instrumento de análisis de las principales estructuras fónicas del poema.

A pesar de que en el poema prevalece el sentido de quietud o inacción (a lo cual contribuye el empleo general del tiempo presente en los verbos regentes: "suspende", "sueñan", "Es", "estoy", "flota", "recuerdo", "conozco") no obstante presenta, como dijismos, un proceso de interiorización (Es → recuerdo → conozco). Este sentido fundamental del texto no favorece el "coupling" posicional de carácter sintagmático.[34] Hay no obstante, algunos apareamientos de este tipo, aunque de menor importancia, de los que se derivan de la "matriz convencional". El interés del análisis se orienta hacia esta última. No obstante, hacemos una ligera presentación previa del "coupling" de carácter sintagmático.[35]

En el poema de Machado hay apenas dos apareamientos de alguna importancia, de posición comparable por equivalencia semántica.

Primera parte. Pálida . . . polvorienta (que modifican a rama)

Tercera parte. Buscando . . . ilusión:
sombra
recuerdo
vagar

La serie en posición comparable con "buscando" tiene equivalencia semántica entre sus miembros.

Apareamientos de posición paralela por equivalencia semántica.

Cuarta parte. La expresión adjetival:
(ese aroma) *de ausencia*
(ese aroma) *que evoca los fantasmas de las fragancias vírgenes y muertas.*

La segunda construcción adjetival, con respecto al nombre "aroma", de un trasfondo equivalente semánticamente, explica la anterior, más lacónicamente metafórica. Tanto "fantasmas" como "muertas" y "vírgenes" (por el valor contextual) resultan equivalentes de "ausencia".

Cuarta parte.
(que dice) . . . *nunca*
(que dice) . . . *espera*

Equivalencia por oposición (reductible a "no esperes" contra "espera"). Este apareamiento atrae también contextualmente como opuestos a "alma luminosa" y a "corazón".

Apareamientos de posición paralela por equivalencia semántica y fónica a la vez

Primera parte:
(limonero) *lánguido*
(rama) *pálida*

Adjetivos contextualmente equivalentes, ambos a la vez esdrújulos, acentuados en a y con postónica interna en i.

Segunda parte:
. . . de oro
. . . de primavera
. . . de marzo
. . . de abril

Las cuatro anteriores son construcciones adjetivales de valor positivo en el poema, además de la preposición "de", en todas se encuentra la vibrante 'r' en posición inmediata a la sílaba acentuada.

verso 10 (3a. parte) – cándida y vieja
verso 20 (4a. parte) –vírgenes y muertas

Los dos grupos adjetivales contienen las siguientes relaciones además de la equivalencia posicional: "cándida" y "vírgenes" son semánticamente equivalentes, a la vez "vieja" y "muertas"; en ambas construcciones los dos primeros términos son esdrújulos, los dos segundos, por otra parte, graves, bisílabos, precedidos por la conjunción "y"; ambos, finalmente, son portadores de la rima única del poema (e-a), aspecto que una vez analizado revelará otras importantes equivalencias estructurales sobre los grupos descritos.

Apareamientos por la "matriz convencional" (Apareamientos del nivel métrico por el ritmo acentual)

Levin considera que los lugares en que cae el "ictus" o acento rítmico, son equivalentes. De tal modo que las formas fónicos o semánticas equivalentes que coinciden en esas posiciones constituyen "apareamientos", con respecto al género. Levin, en la exposición teórica del capítulo en que trata este tipo de apareamientos propone como posiciones equivalentes, en este sentido, aquellas que coinciden en el orden numérico de sus versos correspondientes (así por ejemplo son susceptibles de contener un apareamiento los segundos ictus de dos o más versos dados).[36] Sin embargo en la aplicación del principio a un soneto de Shakespeare da por posiciones equivalentes cualesquiera en la estrofa, y aún más allá de ella, que sean portadoras del ictus.[37] Nosotros adoptamos esta modalidad más libre considerando que en el verso castellano no es corriente que prevalezca la regularidad del pie métrico. En el texto de Machado que nos ocupa, se alternan, sin embargo, en ritmo predominantemente binario, las posiciones 2-4-6-8 y 10, como sistema total. Además consideramos que, en principio, el carácter progresivo que atribuimos al poema de Machado no necesita de una regularidad acentual que duplique, a su vez, regularidades fónicas o semánticas. Cuanto más si admitimos, con el mismo Levin[38] que en ello hay en potencia un grado de trivialidad que no parece darse en el texto de Machado.

Los apareamientos desde esta perspectiva fónica y acentual, revisten mayor importancia que los anteriores, en el valor estructural de la composición. De acuerdo con la división propuesta los "coupling" de este tipo son los siguientes:

Primera parte: Primer apareamiento: constituido por las sílabas en que recae el acento sobre vocales en que la nasal n o m, en posición posnuclear prolonga[39] el sonido vocálico:

"El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro."

En este apareamiento obsérvense, además, cómo en todos los casos la nasal es seguida de oclusiva sorda o sonora (g, p, t, t, t, p, d, respectivamente), lo cual contrasta con la prolongación de aquella, lo que favorece el efecto. Tres de las siete sílabas tienen como núcleo la e, y la sílaba siguiente se inicia por una oclusiva dental respectivamente.

Segundo apareamiento: constituido por las aes acentuadas

" El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia
y allá"

Obsérvese también que en los tres primeros versos estas aes están precediendo el próximo acento en *e* (suspende, polvorienta, fuente); en ellos se alternan dichas vocales en posición inversa a la rima (e-a).

En la subdivisión que propusimos en esta primera parte hay dos apareamientos que designamos como el tercero y cuarto de la parte.

Tercer apareamiento: el acento recae ahora en un número proporcionalmente mayor, en vocales posteriores:

" y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro"

El dato resulta más importante si se tiene en cuenta que las palabras señaladas, graves y bisílabas las tres, tienen en el núcleo de la sílaba inacentrada otra vocal posterior ('o' en los tres casos). En el verso quinto dicho acento ofrece una forma totalmente simétrica (∪ – ∪ – ∪)

Cuarto apareamiento: en las posiciones anterior y posterior, respectivamente, de las sílabas acentuadas en el quinto verso está la vibrante r:

frutos de oro

Segunda parte. Primer apareamiento: el acento recae sobre siete sílabas cuyo núcleo es a:

" Es una tarde clara
casi de primavera
tibia tarde de marzo,
que al hálito de abril cercano lleva"

Segundo apareamiento: Cuatro de estas aes tiene como margen la vibrante r (tarde, clara, tarde, marzo), las cuales constituyen por este rasgo otro apareamiento con otras sílabas acentuadas (primavera, abril).

Tercer apareamiento: sílabas acentuadas con la líquida l como margen: clara, hálito, abril.

Tercera parte: Primer apareamiento: en el primer verso el acento recae doblemente en *o*,(observese además el eco rítmico por la repetición de la misma vocal en las palabras acentuadas: (sólo, silencioso)

"Y estoy solo, en el patio silencioso"

Segundo apareamiento: sílabas prolongadas tanto por el acento como por la nasal n o m:

"en el ambiente de la tarde flota
ese aroma de ausencia
que dice al alma luminosa: nunca
y al corazón: espera
Ese aroma que evoca los fantasmas
de las fragancias vírgenes y muertas"

Segundo apareamiento: Sílabas acentuadas que tienen como margen la vibrante r (tarde, aroma, espera, vírgenes, muertas).

Tercer apareamiento: oes acentuadas en:
flota
aroma
aroma . . . evoca

acentos graves que en la cadena sintagmática forman figuras rítmicas simétricas (flota ese aroma, aroma que evoca) (En la parte, además llevan acento en o: luminosa y corazón).

Quinta parte: Primer apareamiento: sílabas acentuadas que tienen como margen anterior o posterior la vibrante r

"Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías"

Sexta parte: Primer apareamiento: primer verso: verso de regularidad acentual (de conformación yámbica), en el cual cuatro de los acentos recaen sobre vocales agudas:

" que tú me viste hundir mis manos puras"
en el cual se da una figura fónica isométrica
- ú — i — u -

Segundo apareamiento: verso tercero: doble acento en a

" para alcanzar los frutos encantados"
4 *10*

(Ambas sílabas acentuadas están precedidas a la vez por la sílaba "can", que duplican la vocal).

Tercer apareamiento: verso cuarto: contraste entre los dos primeros acentos en "o" y los dos segundos en "ue"

" que hoy en el fondo de la fuente sueñan "

Cuarto apareamiento: sílabas acentuadas con margen posterior en nasal: fondo, fuente

IV ANALISIS FUNDAMENTAL DEL PLANO SEMANTICO

1) Un campo de oposiciones binarias

Si observamos un aspecto particular del poema, el de la predicación adjetival del mundo en él expresado, podemos obtener un indicio que nos permita remontarnos a esquemas más abarcadores.

Partiendo del archilexema "tiempo" que parece contener tanto la manifestación humana del poema (temporalidad del sujeto: niño-adulto, recuerdo), como la cosmológica (primavera), se pueden extraer de él dos semas: uno de carácter positivo, "nuevo", otro de carácter negativo, "viejo", los cuales constituyen una estructura sémica, en cuyo eje ("temporalidad") se inscribe la mayoría de los adjetivos del poema. El cuadro número I lo ilustra.

El resultado que se obtiene de este cuadro es el siguiente: la calificación del mundo se manifiesta contraria e inclusive opuesta en el eje semántico elegido. Distribuida en cada una de las partes propuestas del poema la manifestación adjetival se ilustra en el cuadro número II.

Las columnas pueden resumirse paradigmáticamente en dos extremos: infancia-primavera y vejez-muerte. Las partes segunda y quinta solo contienen atribuciones positivas. Las demás alternan los signos positivos con los negativos.

CUADRO I
Tiempo (archilexema)

temporalidad

Nuevo + — Eje — Viejo −

Manifestación Lexemática / Estructura Sémica	niñez	primavera	movimiento	luminosidad color	alegría	calor	vejez	quietud	descoloramiento	ausencia	muerte	
lánguido							+					
pálida									+			
polvorienta									+			
limpia				+								
de oro				+								
clara				+								
de primavera		+										
tibia						+						
de marzo		+										
de abril		+										
solo										+		
silencioso										+		
cándida	+											
vieja							+					
blanco				+								
dormido								+				
ligera			+									
de ausencia										+		
luminosa				+								
vírgenes	+											
muertas											+	
alegre					+							
clara				+								
buen (a)	+											
puras	+											
serena								+				
encantadas	+											
que sueñan								+				
alegre					+							
clara				+								

CUADRO II

	Manifestación negativa	Manifestación positiva
1a. parte	lánguido pálida polvorienta	de oro limpia
2a. parte		clara tibia casi de primavera de marzo de abril
3a. parte	solo silencioso vieja dormido	cándida ligera blanco
4a. parte	de ausencia muertas	vírgenes luminosa
5a. parte		alegre clara buen (a)
6a. parte	que sueñan	encantados serena
7a. parte		alegre clara de primavera

Integrados con otros elementos se nota cómo esta oposición semántica parece regida desde el centro del poema (parte cuarta) por el adverbio "nunca" y el verbo "espera", ambos clasificables también en el eje de la temporalidad. En el cuadro número III se muestra esta clasificación binaria, que podría simplificarse en otros términos, por ejemplo: hombre-mundo ("primavera"); pasado--presente; claro-oscuro; vida-muerte, etc.

El cuadro número III, en el plano de la manifestación sintáctica y estilística, requiere algunas observaciones:

a) Algunos de los adjetivos opuestos o contrarios están calificando a un mismo sustantivo, en contigüidad casi paradójica.

(ilusión) cándida y vieja
(fragancias) vírgenes y muertas

b) En relación sintáctica con otros elementos (verbos o sustantivos) se establecen nuevas oposiciones binarias en una misma frase y en un mismo verso:

"alguna sombra sobre el blanco muro"
"frutos de oro" (positividad) *"sueñan"* (negatividad)

c) En la parte sexta la contigüidad de contrarios se da en el sustantivo "frutos", el cual conjuga en su misma identidad el pasado y el presente, que determinan el perfectivo "viste" y el adverbio "hoy".

CUADRO III

NEGATIVO				POSITIVO		
Adv.	Verbos	Sustantivos	Adjetivos	Verbos	sustantivos	Adjetivos
	sueñan				encanto	
			pálida			limpia
			polvorienta			de oro
			solo			clara
			silenciosa			de primavera
		ilusión	vieja			de marzo
		sombra				de abril
			de piedra			cándida
		recuerdo	dormido			blanco
		vagar				ligera
			de ausencia	espera		
		fantasmas				vírgenes
			muertas			alegres
			que sueñan			clara
						buen(a)
nunca						puras
						encantados

d) En el sujeto de la enunciación a quien caracteriza la temporalidad (en virtud de su posibilidad de recordar) se yuxtaponen y actualizan las dos dimensiones (niño y adulto como en la adjetivación "cándida" y "vieja").

e) La temporalidad del sujeto, que además de la función explicada en d), describe una isotopía evolutiva: "estoy . . . buscando" → "recuerdo" → "conozco", se contrapone a la isotopía cosmológica de la tarde que caracteriza la atemporalidad, conseguida con la reiteración, a manera de estribillo, la cual solo se altera por la intervención evolutiva del propio sujeto (el adjetivo "alegre" por ejemplo).

2) *Simbolismo*

En el apartado anterior hemos obviado el problema de la plurivocidad. Sin embargo, en los casos mostrados resultan bastante evidentes algunas posibilidades de interpretación metafórica. Por ejemplo:

niñez-primavera
sueño-muerte, etc.

Pero además se intuyen otros sentidos metafóricos o simbólicos, no tan fácilmente comprobables con elementos objetivos del propio poema. Los siguientes cuadros buscan mostrar estos aspectos simbólicos:

CUADRO IV

Paralelismo simbólico entre la acción del sujeto niño y del sujeto adulto

sujeto	acción	objeto	circunstancia
niño	alcanzar	frutos	reflejados en el agua
adulto	buscar	ilusión (recuerdo, etc.)	en la realidad cosmológica

Adoptando el criterio de paradigma contextual[40] que sigue Levin en sus *Estructuras lingüísticas en la poesía*, se obtienen los siguientes resultados: ambas acciones tienden hacia un objeto que se desea: "frutos", "ilusión". En el caso de la acción del niño, es obvia la imposibilidad de conseguir el objeto. En el del adulto, hay que observar que los objetos buscados, contextualmente equivalentes a "ilusión", se buscan en una circunstancia objetiva y actual, en cual va implícita, a la vez, la idea de la imposibilidad:

" . . . *una ilusión cándida y vieja*
alguna sombra sobre el blanco muro
algún recuerdo en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera."

El sentido de la imposibilidad se acentúa con

las contradicciones semánticas que ofrece el fragmento:

"una sombra en el blanco muro
un recuerdo en el pretil de piedra . . .
dormido"

o en la inconsistencia de la circunstancia:
"en el aire"

Considerando la composición adjetival del texto, pueden deducirse otros paradigmas (la dimensión metafórica del lenguaje, según Jakobson). Hemos anotado ya la equivalencia entre los sustantivos "ilusión" y "recuerdo", "sombra" y "vagar". Pero además hay otros paradigmas contextuales cuya equivalencia se deriva de la calificación negativa o positiva del poema, como se muestra en el cuadro quinto (en el cual la doble calificación del mundo permite la equivalencia estructural de esos paradigmas):

CUADRO V

Sustativo	1er. adjetivo	2do. adjetivo
frutos	de oro	que sueñan
ilusión	cándida	vieja
recuerdo	(cándido)	dormido
fragancias	vírgenes	muertas

En el caso de la atribución de "dormido" al sustantivo "recuerdo", la ambigüedad que presenta el texto (puede calificar a "pretil de piedra"), la obviamos en razón de la contigüidad de los sustantivos (relación metonímica).

Del cuadro anterior se desprende la siguiente equivalencia:

CUADRO VI

recuerdo	dormido
frutos	que sueñan

Es necesario destacar que la atribución de "sueñan" corresponde al momento presente del poema (al de la enunciación). Además de la estrecha relación entre "dormir" y "soñar", resulta interesante observar que dichos atributos humanizan (personificación) a ambos sustantivos, pero a la vez les niegan la vitalidad, la acción, etc.

Esta equivalencia entre "recuerdo" y "frutos" y entre "ilusión" y "recuerdo" permite otra relación paradigmática:

CUADRO VII

Frutos	+ de oro
Ilusión	+ cándida

En donde "de oro" resulta equivalente a cándida (infantil). "De oro", entonces, además del primer valor metafórico (sobre la imagen asociada de color) condensa otros valores sobre la significación de "oro" (material precioso, valor) renueva la metáfora, fuera del poema casi lexicalizada, sobre valores no materiales, tales como "sueño dorado" y "edad de oro". Un último cuadro puede establecerse de la siguiente manera:

CUADRO VIII

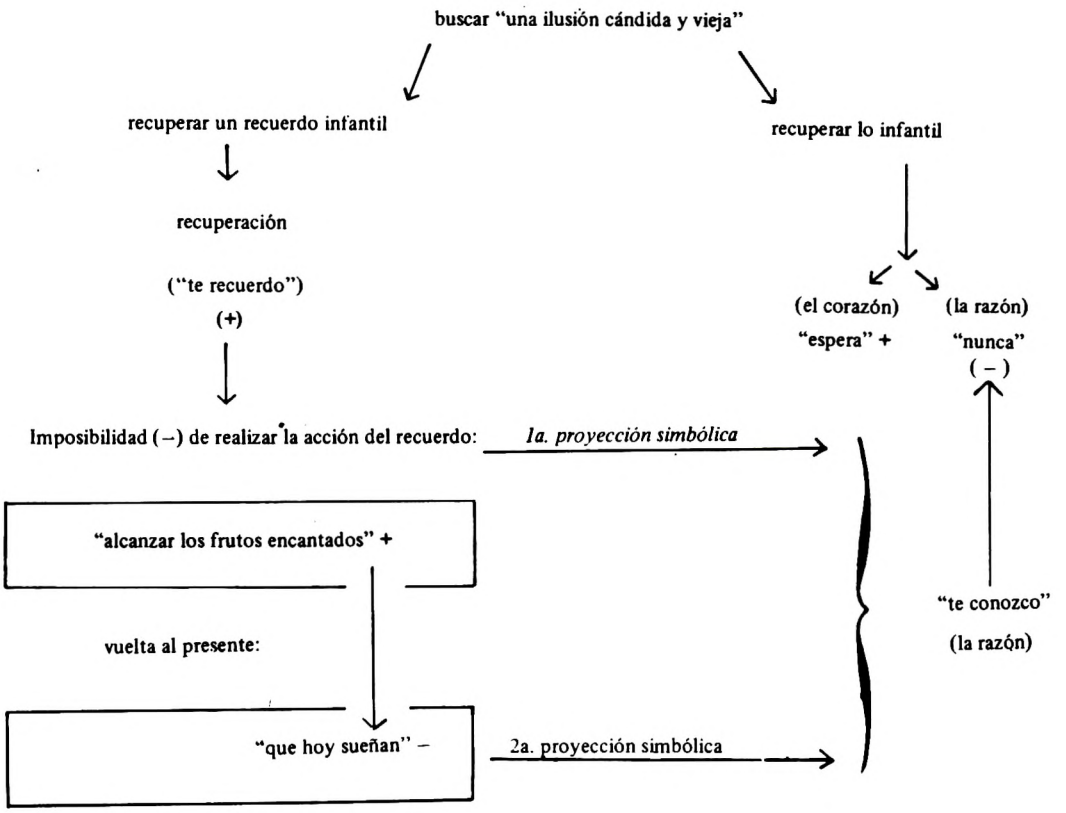
frutos	que sueñan	en la fuente
recuerdo	dormido	(en la memoria)

Es claro que esta última relación solo puede justificarse desde la noción de paradigma contextual que hemos adoptado.

Las equivalencias descritas hasta aquí se inscriben más fácilmente en la isotopía "proustiana". La otra, que corresponde no ya a la recuperación de un recuerdo infantil sino a la recuperación efectiva de lo infantil (primaveral en el plano metafórico), está en el sentido bivalente de la expresión "una ilusión cándida y vieja". "Ilusión" tanto puede designar la del niño que quiere alcanzar los frutos reflejados, como la del adulto, que desea restaurar su niñez; de igual manera "cándida" se bifurca entre las posibilidades de una y otra acción: la esperanza adulta en el "otro milagro de la primavera" solo se sustenta en la cándida concepción del milagro. El adjetivo "vieja", a su vez, alude a la acción del niño, ya lejana en el tiempo, pero en la segunda

perspectiva isotopica asume todo un sentido universal: por ejemplo, el antiguo anhelo de volver a la niñez, etc. Entonces es cuando "primavera" y "frutos de oro" que en la isotopía "proustiana" parecían uno unívoco, y otro, de metaforización más simple (el caso de "de oro") presentan connotaciones explicables en la segunda isotopía. El esquema siguiente demuestra los dos planos isotópicos y sus relaciones internas. (Cuadro IX) En la densidad del texto la isotopía "proustiana" fortalece con una doble proyección simbólica a la segunda: en primer lugar con la imposibilidad (negatividad) de la acción del recuerdo infantil; en segundo lugar, con la mutación que sufre el nombre "frutos" en cuanto a la calificación positiva en el pasado ("encantados": que tiene la connotación de "mágico", "maravilloso") a la calificación negativa del presente ("sueñan": que está en el paradigma contextual de "dormido", "vieja", "muertas", etc.) La resolución del poema con este signo revela la importancia de la segunda isotopía. Este es precisamente, un caso en que se rompe "el presupuesto de la linearidad del discurso".
cisamente, un caso en que se rompe "el presupuesto de la linearidad del discurso"[41] y su progresión. Ya no solo por el paralelismo y simultaneidad de las isotopías sino porque el "conozco" de la parte final supone una necesaria regresión en la lectura, en primer lugar, hacia "alma luminosa" y en segundo lugar hacia "nunca", con lo cual se alcanza la comprensión total del poema. En el cuadro hemos mantenido los signos + y – sin paréntesis para designar los elementos tal como se mostraron en el cuadro III, y entre paréntesis para designar el signo de cada isotopía.

CUADRO IX



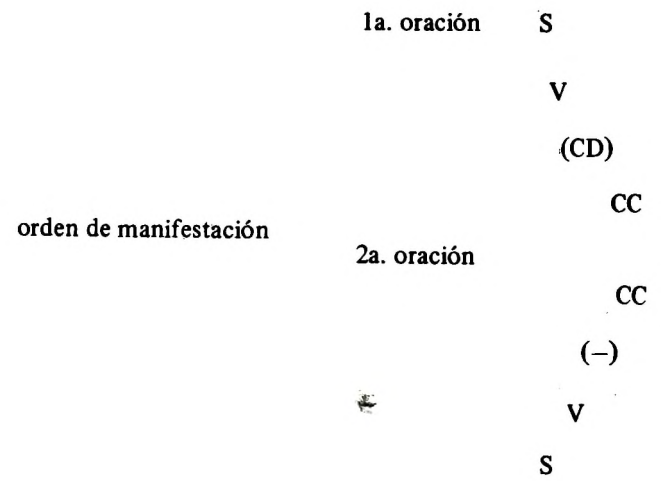
V). LA MOTIVACION RELATIVA COMO MANIFESTACION ESTRUCTURAL

Hemos operado en el análisis semántico del poema, con procedimientos simplificadores, ascendentes.[42] Algo semejante, por simplificador, también se ha hecho con el análisis de los "couplings", orientado hacia algunos tipos de construcción y principalmente reveladores de ciertas estructuras fónicas. Lo que no participaba de estos "couplings" ha quedado, desde luego, fuera del análisis. Procede ahora integrar a este análisis dichos elementos, por un lado, y, por otro, esta dimensión del poema a su semántica. El procedimiento en cuanto considere variantes y en cuanto busque la forma de expresión individualizadora de su estructura, puede considerarse estilístico, tal como lo explicamos en las páginas introductorias. No obstante, como dijimos ahí mismo, no se desciende a todos los detalles, y menos aún si estos no tienen una evidente funcionalidad en la estructura. En lo que concierne al "coupling" hay que tener en cuenta, tomando las palabras con que Levin argumenta sobre las características de una teoría poética, si quiere revestir alguna validez, "no podrá limitarse exclusivamente a unas cuantas formas lingüísticas, sino que, por el contrario, habrá de atender a la unidad que afecta a fragmentos extensos del poema y últimamente, a la unidad del poema de forma global"[43]. Por ello, la integración la orientamos hacia aquellos rasgos fónicos que caracterizan la estructura semántica del poema. Para la exposición de este aspecto mantenemos la división de las partes de la isotopía "proustiana" del poema, aunque en cada caso se señalen, debidamente, las dimensiones que correspondan a su isotopía "simbólica", cuya presencia no aparece estructurada sintácticamente. Teniendo en cuenta, entonces, los elementos expuestos en la descripción del poema y en el apartado "Análisis fundamental del plano semántico", iremos integrando todos aquellos elementos en que la función poética, individualizadora, como explicamos, es manifiesta. Mantenemos como en el análisis anterior el signo de positividad y negatividad que ampliaremos convencionalmente para nuevos rasgos asociados.

El primer "coupling" (vocales acentuadas con margen posterior nasal), que se inicia con la palabra "lánguido" (ya de por si bastante motivada por el efecto retardatario de la nasal como señala Grammont[44] supone una reiteración fónica de esta misma palabra. Hay dos vocales más con el mismo margen que, sin formar "coupling", favorecen el efecto ("allá en el fondo sueñan"). El encabalgamiento del primer verso ("suspende") favorece este efecto retardatario y a la vez motiva el sentido de la palabra.

El segundo "coupling" (aes acentuadas junto con el "coupling" de posición paralela por equivalencia fónica y semántica a la vez de "lánguido" y "pálida") produce un doble efecto. Por un lado las aes motivan el sentido de "pálida"; aes que se repiten inmediatamente en el sustantivo "rama". Grammont opina: "Les voyelles ne sont pas onomatopeiques par nature; elles ne deviennent expressives que si la signification des mots, ou elles se trouvent les met en relief"[45]. Pero al mismo tiempo considera: "Toutes elles qui ont leur point d'articulation sur la partie anterieure de palais sont de voyelles claires".[46]. En todo caso, lo importante es que "pálida" destaca intensamente la "a". El otro efecto lo constituye el carácter esdrújulo del adjetivo que repite fónicamente a "lánguido", agregando además una nota nueva a la calificación negativa de esta parte. Estas aes acentuadas en los tres primeros versos, preceden a una e, (la del próximo acento rítmico) de manera que invierten la rima asonante en e-a, con resultados que trataremos de esbozar luego.

El tercer "coupling" (en la subdivisión que propusimos para la primera parte): vocales posteriores acentuadas dan un efecto de profundidad que repiten el tono vocálico de "fondo".[47] A este efecto de profundidad contribuye la cesura violenta del quinto verso y la distribución sintáctica de la oración que conforma esta subdivisión, que además, a dicho efecto, agrega el del reflejo, de acuerdo como lo expresa el significado: esta oración invierte el orden sintáctico de los términos de la primera:



"Frutos de oro", según se hizo notar, combina la "o" de la profundidad ("fondo") con la "r" de signo positivo que caracteriza a la parte siguiente.

Segunda parte:

El primer coupling" está constituido por siete sílabas acentuadas en a: "tarde", "clara", "casi", "tarde", "marzo", "hálito", "cercano". Además hay seis aes no acentuadas en la parte.

La a, doblemente constitutiva de la palabra "clara", colocada con estrategia al final de verso, domina la parte. Esta vocal "eclatante" en castellano, conviene a "l'eclat de la lumiere".[48] Cuatro de las aes acentuadas tienen como margen la vibrante "r" (segundo apareamiento), como en el caso de "clara", efecto que se aumenta con otras vocales acentuadas que llevan el mismo margen ("primavera"; "abril"). Otra líquida (tercer apareamiento) se repite en estos mismos núcleos silábicos ("clara", "hálito", "abril"). De acuerdo con el signo positivo de esta parte podemos señalar las diferencias con respecto a la anterior: mayoría de aes (claras, "eclatantes") acentuadas, y total ausencia de vocales oscuras acentuadas; líquidas (l y r) en los márgenes de las sílabas acentuadas, que dan ligereza y vibración y ausencia de nasales en esas posiciones, que producían efectos de lentitud, languidez ("mollesse"). La vibrante "r" había aparecido como margen en "frutos de oro", lo cual imprime un rasgo fónico a la expresión que la asocia a la siguiente parte, la cual, semánticamente opuesta a la anterior, opera con otro registro fónico. A las vocales "oscuras" (u-o, o-o) del sentido de profundidad (versos 4° y 5°), se suma la vibrante asociada a lo primaveral (de signo positivo como se ha visto).

Tercera parte:

Cambio de registro vocálico, de nuevo a la oscuridad, con el acento en "o" del primer verso, (primer "coupling") que se refuerza en dos palabras así acentuadas: "estoy solo" "silencioso". En la parte dominan las vocales posteriores acentuadas, principalmente la u ("alguna", "muro", "algún", "algún", "túnica"). Vuelve a darse la nasalización marginal de las vocales acentuadas (segundo "coupling"): "buscando", "ilusión", "cándida", "sombra", "blanco", "algún", "fuente", "algún". (En el caso de "sombra" y "blanco" puede observarse el efecto motivador entre oscuridad y claridad). En esta parte hay dos vocales no acentuadas con la misma característica marginal ("silencioso", "en").

La redundancia sintáctica (coupling posicional) se acuerda con la imprecisión semántica de lo buscado: "ilusión", "sombra", "recuerdo" ("dormido"), "vagar".

Cuarta parte:

Es la parte central del poema. En esta se combinan de manera relevante (con igualdad numérica) las sílabas acentuadas con prolongación nasal (primer apareamiento): "ambiente", "ausencia" "nunca", "corazón", "fragancias", y las que tienen

como margen la vibrante "r": "tarde", "aroma", "espera", "vírgenes", "muertas" (es necesario observar que en este equilibrio de la "positividad" y la "negatividad" consonántica, no es tan importante el que "corazón" o "muertas" contengan un rasgo fónico contrario en el texto a su condición semántica; lo importante es este equilibrio fónico que le da carácter a toda una parte; por lo demás, esto concuerda con lo que hemos llamado "motivación relativa"). En esta parte se plantea, según hemos visto, la alternativa del poema entre la positividad y la negatividad, que en él están asociadas, una principalmente a la vibrante "r" y a la vocal "a", la otra, a la nasalización y en parte las vocales oscuras. La palabra "espera" es aquí la principal portadora del primer signo; la palabra "nunca", es la del segundo. Esta, además de la nasalización asociada a la negatividad, sintetiza otras características de la mayoría de las sílabas que representan ese signo: por ejemplo la vocal posterior "oscura" "u", e inclusive el contraste que muchas de estas sílabas presentan con el margen oclusivo de la siguiente: "lánguido", "polvorienta", "cándida", "fondo", etc. "Espera" portadora de la rima del heptasílabo correspondiente se asocia fónicamente a "primavera", también portadora de la rima única del poema (sobre los efectos de la rima haremos observaciones posteriormente). Hay que considerar también que, de los nueve heptasílabos, siete son semánticamente positivos.

Quinta parte:

Esta, según se mostró, es, en lo semántico, positiva del todo. Vuelve a dominar la vibrante "r" en sílabas acentuadas (primer apareamiento): "recuerdo", "tarde", "flores", "primavera", "tarde", apareamiento que refuerzan además: "alegre", "traías", "perfume", "hierbabuena", "madre". Por el contrario la prolongación nasal apenas se da en dos palabras "buen", "cuando", sin constituir, propiamente, un "coupling". De nuevo la "a" destacada en posición final de verso en "clara", en "albahaca", y con acento rítmico, además, en "tarde" y en "madre", domina la parte: numéricamente la proporción es la siguiente: 23 "a", contra 3 "o" (de las cuales solo una es acentuada).

Sexta parte:

La palabra aguda "hundir" (compuesta por dos vocales agudas) se acompaña rítmicamente (con ritmo yámbico) con la acentuación de otras agudas (primer apareamiento), lo cual motiva su sentido:

"que tú me viste hundir mis manos puras"

La "a" acentuada en "alcanzar" y "encantados" (segundo apareamiento) destaca la posición central de "frutos", cuyo valor estilístico en el poema (vibrante "r" y posterior "u") ya hemos explicado.

El regreso al presente en el verso que sigue ofrece las siguientes peculiaridades: la "o" oscurece el tono: "hoy", "fondo", (tercer apareamiento); reaparece de manera importante la prolongación vocálica por la nasal "n": "fondo", "fuente" (cuarto apareamiento), precisamente en dos palabras que en la primera parte pertenecían a la irradiación fónica de "lánguido".

Sétima parte:

La vocal "o" aparece asociada en el poema a la negatividad; ya a la soledad ("estoy solo", "silencioso"), ya a la oscuridad ("fondo", "sombra"). Es en la triple "o" de "conozco" donde la vocal asume el más alto simbolismo: asociada a la expresión "alma luminosa", paradójicamente "oscurece" el sentido, y a la vez contrasta con "clara" en la cual el simbolismo de la "a" y la "r" polariza el verso. "Conozco", según mostramos en la isotopía simbólica, está afirmando el "nunca" de la parte central del poema.

Hay otros aspectos del poema que podemos justificar globalmente. Ellos son los que pertenecen a la matriz "convencional": rima, metro y ritmo. En el caso de la rima (asonante en e-a) se destacan expresiones contrarias como "piedra" y "ligera", "ausencia" y "espera", "primavera" y "vieja", etc. Esta rima que se repite mucho en el primer Machado, desaparece casi totalmente en *Campos de Castilla*, y significativamente reaparece en este mismo libro en los poemas de la nostalgia y del motivo de lo irrecuperable (que se da doblemente en el poema VII), los cuales recuerdan a Soria y a Leonor, ambas ausentes ya (por ejemplo: CXVIII "Caminos", CXX "Dice la esperanza, un día", CXXII "Soñé que tú me llevabas", CXXIV "Al borrarse la nieve se alejaron", CXXV "En estos campos de la tierra mía", CXXVI "A José María Palacio", etc.). Hay que pensar en esta rima en

(e-a) condiciona una atmósfera semántica y fónica en que fácilmente reconocemos a Machado. En ella se encuentran precisamente las palabras "tierra", "cenicienta", "seca", "vieja", y "nueva", "cigüeña" y "primavera", "juegan" (los niños) y "pena", "ligera" y "vuela", "tristeza" y "fiesta" y "risueña", "senda", "veredas", y "riberas", "amarillenta", "soñolienta", "verdadera", "serena", "quieta", "ausencia", "eterna", „allá", "sueña", "reza", "muerta".

En el caso del poema VII, el sentido negativo de la languidez, la ausencia, etc. está favorecido por la monotonía de esta rima única y asonante (efecto que también se consigue en la mayoría de los poemas citados), que en algunos casos hace un eco interno, aunque invertido, como hemos mostrado (los tres primeros versos del poema, por ejemplo).

El ritmo preponderantemente binario, favorece también el sentido de lentitud, languidez y monotonía.[49]

La estrofa resulta ser una especie de pie quebrado (metro quebrado en nuestro caso). Es de sobra conocido el efecto elegíaco del procedimiento en Manrique y de languidez y nostalgia en Bécquer, importantes predecesores de nuestro poeta. Machado abunda en la combinación de endecasílabos y heptasílabos. En el conjunto del poema el efecto favorece el tono de negatividad.

VI. OBSERVACIONES FINALES

Del análisis anterior se desprende:

1- Queda demostrada la "motivación relativa" del texto. Relativa en cuanto poco tiene que ver con la simple onomatopeya (es convencional), y en cuanto que es parcial ("puede afectar a un determinado nivel de la articulación": Greimas).
En el poema VII las consonantes n, l y r, y las vocales a, o, u son las que revelan más claramente la función.

2- El principio de equivalencia se destaca, por lo mismo, en ciertos aspectos de la estructura, y pueden variar de un texto a otro. Lo demuestran:

a) en el análisis, el "coupling", por ejemplo, solo destaca ciertas articulaciones;

b) en la caracterización estructural de sus efectos, algunos tienen escaso valor.

3- Los efectos individualizadores dan como consecuencia, el estilo particular del texto, cuya cabal explicación se da en su propia estructura.

4- La conveniencia de adecuar los principios metodológicos a las necesidades concretas del poema propuesto.

5- La individualidad del texto queda demostrada. La idea de Levin, que con tanto entusiasmo acoge Fernando Lázaro, se confirma: "cada poema genera su propio código, cuyo único mensaje es el poema"

CITAS

1) "Se puede decir que los objetos poéticos en tanto que signos, es decir, en razón de su manifestación en una lengua natural, están motivados, si entendemos por motivación (siguiendo la tradición saussuriana) la existencia de relaciones no arbitrarias entre el significante y el significado. Entre la motivación absoluta, por llamarla de alguna manera que podemos encontrar en el grito (situado en el límite del lenguaje humano) y el carácter inmotivado de los signos debido a la ausencia de isomorfirmo entre los planos del significante y el significado en el momento de su manifestación, se instala la motivación poética que puede definirse como la realización de las estructuras paralelas y comparables que establecen correlaciones significativas entre los dos planos del lenguaje, dando un estatuto específico a los signos-discursos así expresados". Y agrega: "Por lo tanto no se puede hablar sensatamente más que de motivaciones relativas de los objetos poéticos. En primer lugar, porque es sobre el fondo sintagmático ondulante donde las equivalencias correlacionadas imponen su significación, y porque, a partir de estas homologaciones expuestas, nuevas transgresiones se revelan significativas; en segundo lugar, porque la motivación, parcial.

puede afectar a un determinado nivel de la articulación, puede recaer sobre una determinada clase de unidades poéticas discursivas; daría lugar eventualmente a una tipología formal de los objetos poéticos, utilizando los mismos criterios que los defienden como tales. "A. J. Greimas y aa.vv. ENSAYOS DE SEMIOTICA POETICA, Editorial Planeta S.A., Barcelona, 1976, página 32.

2) Gerard Genette, "Lenguaje poético, poética del lenguaje" en Barthes, Roland y otros: *ESTRUCTURALISMO Y LITERATURA*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972, página 72.

3) *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid.

4) Op. Cit., página 73.

5) Roman Jakobson y otros, *EL LENGUAJE Y LOS PROBLEMAS DEL CONOCIMIENTO* (trad. María La Valle). 2a. Edición, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971, página 42.

6) Samuel R. Levin, (Trad. Julio Rodríguez), Cátedra Madrid, 1974, pág. 21

7) Op. Cit página 22.

8) Shapiro Michael, "Deux paralogismes de la poétique", en *POETIQUE* No. 28, 1976, pág. 435.

9) G. Gennette, Op. Cit., pág. 73.

10) Levin, Op. Cit., pág. 72.

11) A. J. Greimas, *"Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética*, (Trad. Mauricio Sazbon), en A.J. Greimas, y otros, *Estructuralismo y lingüística*, edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, página 176.

12) En *¿qué es el estructuralismo?* (Trad. Ricardo Pochtar), Lozada, Buenos Aires, 1971, página 126.

13) *"Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética"*, op. Cit. página 174.

14) "Todo estudioso del estilo ha de tener siempre muy presente un "procedimiento modelo", cualesquiera que sean las modificaciones o adaptaciones que puedan necesitar hacer durante una determinada investigación", afirma John Spencer en *"Una aproximación al estudio del estilo"* en John spencer y otros, *Lingüística y Estilo*. Cátedra, Madrid, 1974, página 102.

15) Essais de stylistique Structurale, (Trad. Daniel Delas, Flammarion, París, 1971.

16) "Para definir el estilo", en el volumen colectivo *Lingüística y estilo* ya citado.

17) Los trabajos prácticos de Jakobson: principalmente el archiconocido sobre "Los gatos" de Baudelaire, podría ser una buena muestra del procedimiento, pese a las críticas de Rifaterre (justificadas en parte) de que los análisis gramaticales, por ejemplo, no llevan siempre al descubrimiento de las condiciones poéticas de un texto. Aunque nuestra preocupación principal en este caso no es poner etiquetas, cabe preguntarse si este tipo de trabajos pueden considerarse estilístico, es decir revelador de un criterio de estilo que sea sinónimo de la coherencia interna del texto. Pierre Guiraud incluye en *La stylistique* los trabajos de Jakobson; sin embargo parece dudar de esa inclusión. Guiraud establece la conocida diferencia entre ciencia (estilística en este caso) y crítica literaria. "On peut concevoir —opina— une critique qui apprecie chaque style mais non une etude scientifique, une tipologie une classification et des lois de faits individuels et inconmensurables entre eux". Y agrega: "Il est remarquable, a cet egard, que Jakobson n'emploie jamais le mot stylistique et rarement le mot style auquel il substitue celui de fonction poetique". *La stylistique*, Presses universitaries de France. Huitieme edition, 1975, páginas 107-108.

18) Citado por Paul Ricoeur en "Estructura, palabra, acontecimiento", en el volumen colectivo *"Estructuralismo y lingüística"*, ya citado, página 76.

19) *"Una aproximación al estudio del estilo"*, volumen citado, página 109.

20) " . . . una misma metodología básica puede servir para el análisis de los objetos lingüísticos y los poéticos: . . . los procedimientos de descripción en poética, al menos en su primera fase, no deben ser más que la aplicación y la prolongación de los procedimientos elaborados en lingüística", afirma A. J. Greimas, en "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética", volumen citado, página 165.

21) John Spencer y Michael Gregory, en "Una aproximación al estudio del estilo", volumen citado, página 102.

22) Roger Fowler, "La estructura de la crítica y de la poesía: crítica lingüística", en Malcom Bradbury y otros, *Crítica contemporánea*, (trad. de Manuel de la Escalera), Cátedra, Madrid, 1974, página 222.

23) *El lenguaje y los problemas del conocimiento* pág. 21.

24) *Estructuras lingüísticas en la poesía*, pág. 50.

25 El "Coupling" se da —según Levin— cuando a la convergencia normal en el signo lingüístico entre un componente fónico o semántico independiente con un componente posicional independiente, se le agrega otro tipo de convergencia. "Dicha relación se da cuando formas naturalmente convergentes (es decir, equivalentes en lo que se refiere al sonido, al significado o ambas cosas a la vez) aparecen en posiciones también equivalentes: en otras palabras, cuando existe un paralelismo de convergencias. Ahora bien, es necesario tener en cuenta que siempre que dos formas cualesquiera se dan en posiciones equivalentes podemos hablar de parejas de convergencia; pero solo podemos decir que existe un "apareamiento", estructura fundamental para la poesía, cuando las formas en cuestión son naturalmente equivalentes." (Op. Cit, página 53)

26) "Probablemente, —afirma— puede decirse con justeza que la equivalencia fónica o semántica se da en todo tipo de poesía; dichas equivalencias, sin embargo, no se dan en posiciones necesariamente equivalentes tales como las descritas en 3 (de carácter sintagmático) . . . de ello no debe deducirse que . . . las equivalencias naturales se den sin arreglo a un sistema. Dicho sistema existe, lo que ocurre es que la matriz posicional en este caso es distinta de la descrita en el capítulo tercero . . ., la cual era de carácter sintagmático; esta nueva matriz se deriva, no del sistema sintagmático de la lengua, si no del conjunto de convenciones a las cuales obedece el poema en cuanto a forma literaria organizada". (Op. Cit, página 65).

27) "En Africa, un misionero recriminaba a su rebaño

por no llevar ropa encima. "Y tú", le decían los indígenas, señalando su rostro "no estás tú también desnudo, en alguna parte de cuerpo? " "seguro, pero es mi rostro". Entre nosotros, le replicaron, "todo el cuerpo es rostro". Lo mismo ocurre con la poesía, en ella todos los elementos lingüísticos se ven convertidos en el rostro del lenguaje poético". "Lingüística y poética", volumen citado, página 47.

28) "El fin . . . del mensaje en cuanto tal, el acento que se pone sobre el mensaje por su propia cuenta es lo que caracteriza la función poética del lenguaje." Ibid, página 19.

29) Los textos de Machado son tomados de *Obras, poesía y prosa*, edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torro. Editorial Lozada S.A., Buenos Aires, 1964. El poema VII está incluído en las páginas 61 y 62.

3) Spranger, E., *Formas de vida*, "Homo estheticus" (Universidad de Buenos Aires, 1948), página 183 y siguientes.

31) Hay que tomar en cuenta que el poema en su primera versión tenía dos versos más al principio:

"El suelo es piedra y musgo: en las paredes blancas agarra desgreñada higuera"

Esta referencia es tomada de A. Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado*. Los temas. El sentimiento y la emoción. Editorial Lumen, Madrid, 1976, páginas 33 y 34.

32) Página 172.

33) Página 94.

34) "*En muchos poemas*, sobre todo en los líricos y breves, no llegan a darse posiciones equivalentes sintagmáticas, en unos casos porque el poema es demasiado corto; en otros, en que el poema es más extenso por constituir una simple exposición en que no caben esas repeticiones o paralelismos que hacen posibles las equivalencias fónicas o semánticas". Levin, pág. 65.

35) Hay que distinguir los tipos de posición de carácter sintagmático. Así las explica Fernando Lázaro en la versión castellana de las *Estructuras Lingüísticas en la poesía:* "La equivalencia surge cuando las posiciones son 'comparables' o 'paralelas'. Levin, habla de posiciones comparables en el caso de palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto de un mismo término:

Limitaré 'deseos' y 'esperanza' (Villamediana)

Y de posiciones paralelas, cuando los términos se emparejan, por el hecho de desempeñar las mismas funciones, en cláusulas u oraciones distintas:

Aquel entre los héroes es contado
que el 'premio mereció', no quien le alcanza
(Andrada)

Levin, pág. 15.

36) Levin, página 69

37) Levin, páginas 83-84

38) Levin, página 75.

39) "Quand une nasale suit une voyelle dans la mome syllabe elle constitue, grace a sa quealite de continue sonore, comme un resonnance qui prolonge cette voyelle". Grammont, Maurice:: *Traite de phonetique*, Paris Librarie Belagrave, 1933.

40) "Inversamente, podremos aislar las clases y calificarlas de paradigmas, es decir, que podemos tomar como punto de partida no la raíz, sino el entorno y clasificar como miembros del mismo paradigma todas aquellas formas que se dan en ese entorno (o entornos)". Y más adelante agrega: " . . . entenderemos los paradigmas como clases de equivalencias, es decir, clases cuyos miembros son equivalentes respecto a un determinado rasgo o rasgos, el cual o los cuales deben ser considerados como ajenos a las formas en cuestión, o sea como 'tertium comparationis' ". Levin, páginas 36 y 37.

41) François Restier: "Sistemática de las Isotopías" en A. J. Greimas: *Ensayos de semiótica poética*, página 140.

42) A.J. Greimas: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1966, pág. 254.

43) Levin, página 58.

44) "Les consonnes nasales, grace a la mollesse de leur articulation, sont propres a exprimer, Comme les voyelles nasales, la douceur, la mollesse" "Grammont", página 407.

45) Página 387.

46) Página 384.

47) "L'autre categorie de voyelles graves, les sombres conviennent a l'expression de tout ce qui est sombre dans l'ordre physique ou moral comme dans le mot "sombre". Grammont, página 407.

48) Grammont, página 406.

49) Machado rejuvenece el verso popular castellano. "El tipo estrófico binario —dice Rafael de Balbín— es el más antiguo y frecuentado de la estrofa castellana. Representa la forma rítmica más sencilla, y más cercana a la recitación coloquial; ha sido el instrumento secular del popularismo poético castellano". Rafael de Balbín: *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1962, página 282.

VII). BIBLIOGRAFIA CITADA

1 Balbin, Rafael: *Sistema de Rítmica Castellana*, Gredos, Madrid, 1962.

2 Barthes, Roland y otros: *Estructuralismo y literatura*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1972.

3 Bradbury M. y otros: *Crítica Contemporánea*. (Traducción de Manuel de la Escalera), Cátedra, 1974.

4. Cohen, Jean: *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid.

5. Grammont, Maurice: *Traité de phonetique*. Paris Librarie, Delagrave, 1933

6. Greimas, A.J. y a.a.v.v: *Ensayos de semiótica poética*. Editorial Planeta S.A. Barcelona, 1976.

7. _____: *Estructuralismo y lingüística.* Edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
8. _____: *Semántica estructural.* Gredos, Madrid, 1966.
9. Guiraud, Pierre: *La stylistique.* Presses universitaires de France: huitieme edición, 1975.
10. Jakobson, Roman y otros: *El lenguaje y los problemas del conocimiento.* (Traducción de María del Valle), segunda edición, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971.
11. Levin, Samuel: *Estructuras lingüísticas en la poesía.* (Traducción Julio Rodríguez). Cátedra Madrid, 1974.
12. Machado, António: *Obras, Poesía y prosa.* (Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre), Editorial Losada S.A. Buenos Aires, 1964.
13. "Poétique" No. 28, Editions du Seuil París, 1976.
14. Rifaterre, Michael: *Essais de stylistique structurale.* (Traducción Daniel Delas), Flammarion, París, 1971.
15. Sánchez Barbudo, A.: *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la emoción.* Editorial Lumen, Madrid, 1976.
16. Spencer, John y otros: *Lingüística y estilo.* Cátedra Madrid, 1974.
17. Spranger, Eduard: *Formas de vida.* Buenos Aires, 1948.
18. Todorov, Tsvetan y otros: *¿Qué es estructuralismo?* (Traducción Ricardo Pochtar), Losada, Buenos Aires, 1971.