

«Jerigóngora» y transformaciones

En este artículo exponemos que un idiolecto literario, o estilo del autor, puede ser explicado mediante la gramática generativa transformacional (ggt).

La materia estudiada son treinta y siete (37) versos (parte menor de la dedicatoria) de un poema extenso intitulado, «Las Soledades», escrito por el poeta español, Luis Góngora y Argote (ver Apéndice C)¹. Este estudio complementa los anteriores análisis de crítica literaria efectuados.

El autor de uno de éstos, Dámaso Alonso, afirma que este pasaje en la poesía española es conocido por sus dificultades: «no existe un período más largo y complicado»², que el estudiado aquí. Precisamente por estas razones dicho texto atrae a los analistas del idioma, empeñados en aplicar la lingüística a la crítica literaria. (Ver Apéndices B y C).

Pero primero analicemos el aspecto de la creatividad lingüística, característica única del ser humano. Hablar es crear. En tal creación cuenta la competencia lingüística: todo lo que el oyente-hablante conoce acerca de su lengua materna. Aquí también debemos tener en cuenta la actuación, *performance* lingüística, estilo o modo con que el hablante usa la estructura de superficie del idioma para comunicarse, transmitir o dar su mensaje, entregar la expresión externa de su competencia lingüística. Posiblemente el control de ambos —competencia y *performance*— se logra mediante la intuición lingüística, o sentido oracional universal, con el cual el hablante-oyente codifica (expresa) y descodifica (reconoce)³ las derivaciones (oraciones). En nuestro caso de estudio, el autor codificó estos versos que nunca antes habían sido escuchados (creatividad de la lengua). Según Chomsky (1968), el médico español, Juan Duarte —en sus ensayos sobre la inteligencia humana— indicó que «inteligencia» e «ingenio» parecen provenir de una misma raíz latina, que precisamente significa

generar⁴. Aunque corrientemente definimos la inteligencia como un grupo de funciones cuyo objeto es el conocimiento, en la lengua, por metonimia, aceptamos como equivalentes ambos términos.

Hasta hace algunos pocos años, los críticos literarios se habían preocupado más del léxico que de la sintaxis, pero no podemos seguir considerando la selección del uno sin contemplar la de la otra⁵. De allí que sea posible hablar de ingenio, como el de Góngora, en términos lingüísticos, si lo aceptamos como capacidad creadora, innovativa y facultad natural del lenguaje humano. Por razones de creativismo generativo, Góngora ocupa lugar privilegiado entre los poetas máximos. Pero por dificultades de descodificación por parte del lector, se le acusó de escribir para minorías selectas. De allí que su técnica hasta ahora ha sido descrita en términos de los artificios literarios del barroco⁶. Góngora buscó la perfección técnica —usando consciente o inconscientemente fórmulas algorítmicas o reglas generativas— para atrapar la belleza en la conjunción de las estructuras de fondo y de superficie.

Para el autor de este estudio-estilística es el estudio de selecciones entre diversas estructuras (semánticas o profundas y de superficie). Góngora, al usar con éxito la técnica de esconder la primitiva estructura semántica profunda⁷, oculta y oscurece el fondo, complicando así la estructura de superficie (lo que leemos): con su funcionalismo refinado esconde la belleza del lenguaje dentro de dos símbolos de la cultura hispánica: selección y universalidad⁸.

Se ha dicho que Góngora con sus transposiciones violentó el «genio de la lengua»⁹. Pero en sus obras lo que aparece como inconexo al lector desprevenido, sí tiene trabazón lógica en el fondo: existe una absoluta cohesión gramatical¹⁰, que vale la pena descodificar.

Para entender su «jerigóngora»¹¹ (código poético lingüístico o jerigonza), hay que tener competencia lingüística (conocer a fondo el castellano) y entender su performance, actuación lingüística de las estructuras en Góngora, por la aplicación de su intuición lingüística¹² y la aplicación de las reglas gramaticales. Si las estructuras del poema obedecen a reglas, es porque allí hay una gramática: su estructura semántica (fondo, sentido) ha sido derivada (como oración) a la estructura de superficie (estilo) por la aplicación de procesos sintácticos (reglas transformativas). Estas son motivadoras de cambios finales de elementos deícticos para reorientar el discurso al hablante¹³. Con esta actitud analítica, aceptamos el replanteamiento y complementación de la tesis de Saussure (dualidad del signo lingüístico como concepto o significado en relación al significante o imagen acústica¹⁴), aplicada al estudio de idiolectos literarios en el marco de la ggt.

Partimos de la hipótesis «chomskiana» de que es posible suponer un número determinado de oraciones de base¹⁵, aplicadas aquí al estudio del idiolecto literario.

La gramática de una lengua se refleja en el grupo de reglas lingüísticas que producen oraciones bien formadas, susceptibles de ser deformadas, por otras reglas, en un idiolecto literario. Por gramática, entendemos un sistema de reglas de comunicación que establecen correspondencia entre una representación semántica (profunda, de fondo o significado) y una representación fonética (verso o prosa oído) de las oraciones resultantes. Por definición, esas dos representaciones son sistemas universales independientes de las lenguas particulares: representación semántica, cuya total naturaleza es desconocida en gran parte y una representación fonética a la manera de Chomsky y Halle (1968)¹⁶.

La gramática especifica un conjunto infinito de estructuras de fondo derivadas a las estructuras de superficie (estilo), bien formadas, castizas, gramaticales, convertidas en representaciones fonéticas (lo que oímos y quizás queramos escribir) por medio de varios grupos de reglas sintácticas y fonológicas. También hay allí un grupo de reglas transformativas, que son como filtros sintácticos, cuya función es convertir por derivación la primera estructura en la segunda. Estas reglas (t-r) tienen restricciones universales, o particulares (de cada lengua). Tal gramática, genera o crea un número infinito de derivaciones, secuencias oracionales conformadas por marcadores lingüísticos, que nos dan la clave de los rasgos distintivos¹⁷ del estilo de un autor.

A continuación, en la columna de la izquierda, aparecen las oraciones de base, postuladas como probables al crear el poema. Al centro las t-r, aplicadas hipotéticamente, y a la derecha la estructura de superficie (estilo) resultante con sus representaciones simultáneas semántica y fonética:

ORACIONES DE BASE + REGLAS TRANSFORMATIVAS — ESTRUCTURA DE SUPERFICIE

(estilo del autor)

(Un asterisco [*] indica oración no gramatical: no aceptada por un hablante nativo. Anotaciones con letras potenciadas [h, s, etc.], indica el lugar donde en la oración tal vez una t-r «filtró» operando el cambio deseado para un efecto de estilo. Las letras potenciadas identifican cada una de las t-r ejemplificadas en el Apéndice D).

- | | | |
|--|--|-----|
| 01. yo escribo el poema las soledades al du-
que de bejar | h | s |
| | /SOLEDADES AL DUQUE DE BEJAR/ | |
| 02. la musa es dulce | | |
| 03. la musa dicta versos | | |
| 04. *los versos son algunos | | |
| 05. los versos son pasos del peregrino | b | lpc |
| 06. el peregrino es uno | (...)/Pasos de un peregrino son errante/ | |

39. el robre es duro p b s
/Al duro robre, al pino leuantado,/
p b h f
40. alguien levanta el pino /Emulos viuidores de las peñas,/
v p b
41. el robre es vividor de las penas /Las formidables señas/
p f s k h t
42. el robre es emulo /Del osso que aun besaua, atrauesado,/
a p b
43. las señas son formidables /La hasta de tu luciente jabalina;/
z l m p c f v
44. el oso besa el asta de la jabalina en el tiempo /O lo sagrado supla de la encina/
p t v s
45. la jabalina es luciente /Lo Augusto del dosel, o de la fuente/
v h p b v h m p b
46. alguien atraviesa el oso /La alta cenefa lo magestuoso
47. algo de la encina es sacro a p b h l k h
48. algo de la encina suple algo del dosel 25./Del sitial a tu Deidad deuido,/
h u p c s
49. la cenefa es de la fuente /Ô DUQUE esclarecido!/
x f q a a p c s
50. La cenefa suple algo del sitial /Templa en sus ondas tu fatiga ardiente,/
z l v k h l a t
51. el sitial es majestuoso /I entregados tus miembros al reposo/
p j k h v j s
52. alguien debe algo a la deidad /Sobre el de grama cespel no desnudo,/
p f n x i t k p c
53. la deidad es de ti 30./Dexate un rato hallar del pie
acertado,/
p a p b k l f
54. la deidad es alta /Que sus errantes pasos ha votado/
p b a s
55. el poeta dice algo /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
56. tu eres duque /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
57. *alguien esclarece el duque /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
58. tu templeas la fatiga en las ondas /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
59. las ondas son de la fuente /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
60. la fatiga es de ti /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
61. la fatiga es ardiente /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
62. el reposo entrega los miembros sobre el cespel /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
63. alguien desnuda el cespel /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
64. *tu dejas tu en el tiempo /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
65. *el pie halla ti /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
66. *alguien acierta el pie /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
67. *el pie bota pasos la cadena /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
68. los pasos son de el. /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s
70. la cadena de escudo es real /A la Réâl cadena de tu escudo;/
p b a s

71. el poeta desea algo
72. la libertad honra en un nudo con mente suave
73. el nudo es generoso
74. *la fortuna persigue la libertad
75. *euterpe agradece la piedad
76. la piedad es de ti
77. la trompa es un instrumento
78. el instrumento es canoro
79. el instrumento es de alguien
80. *la fama da su trompa el viento en el tiempo
- h q h y p b
/Honre súaue, generoso nudo/
- h t h k
/Libertad de Fortuna perseguida;/
- p a k v s
/Que a tu piedad Euterpe agradecida,/
- a p b f p b s
/Su canoro darà dulce instrumento,/
p v j a
/Quando la Fama no su trompa al viento./(...)

¿Cómo derivó Góngora la forma final de esta parte del poema a partir de una serie probable de ochenta pensamientos de base?

Estudiando en detalle la información comparativa de las oraciones de base y la estructura de superficie resultante, postulamos que mediante la aplicación de veintiún posibles reglas de transformación (t-r), la forma final de los versos publicados aparece distorsionada (ver Apéndice D, t-r) en el estilo identificado como **jerigóngora**.

El texto parcial del idiolecto literario analizado «esconde» tres oraciones principales de mandato, compuestas de varias frases subordinadas, en un conjunto supraoracional poético de treinta y siete versos. La comparación del «resultado» (versos en forma publicada de la jerigóngora) con el pensamiento primígeno del poeta nos indica pérdida de oraciones gramaticales, que no fueron «recobradas» en la estructura de superficie. La cifra de tal pérdida es del 96,8 por 100, que denominamos «índice sintáctico» de reducción por transformaciones. Este índice representa máxima compactación en el lenguaje, recargo de elementos. Posiblemente ésta es la esencia del arte literario gongorino, explicado en términos lingüísticos. Entonces, utilizando las t-r podemos hallar los rasgos distintivos o marcadores estilístico-lingüísticos del idiolecto literario de Góngora. Quizás esta sea la clave objetiva para descifrar las dificultades de su poesía. -

En el trozo analizado, las dificultades son de carácter sintáctico, debido al poder generativo (creacionista) de su intuición lingüística. La sintaxis gongorina indica condensación, densificación al máximo de los elementos oracionales con la recursividad y recurrencia de las t-r y la inserción de léxico especializado.

Los marcadores de estilo de lengua en el trozo analizado se distribuyen así:

a) Excesiva longitud del contexto supracional en modo imperativo. (El sentido intuitivo lingüístico oracional del lector padece de recargo de trabajo al descodificar (tratar de entender el poema) la estructura profunda con 80 oraciones de base e ir leyendo simultáneamente la estructura de superficie que muestra el índice sintáctico de t-r. El efecto es de sensación de fatiga en el lector...

b) Frecuente uso de una t-r, separación para inserción, lo cual causa incisos, aposiciones, determinativos en el estilo estrófico al quebrar el original estilo oracional. Tal recurso sintáctico suple paráfrasis, muestra ablativos absolutos, inserta léxico especializado proveniente de mitología (ej. gigantes, Euterpe), venatoria (ej. jabalina) y otros campos de cultura grecorromana.

c) En el texto aludido abundan las frases de relativo, que no especifican claramente la concordancia del antecedente con su conector relativo, debido al uso de términos ambiguos.

d) La recurrencia de la regla de separación para inserción y la regla de permutación hacen que el ablativo absoluto rompa su orden lineal (**su- jeto + verbo + objeto**) para permitir de este modo la formación de digresiones. Esta técnica, o hipébaton, la usa el autor con frecuencia al concentrarse en separar, cambiar de sitio adjetivos y sustantivos, sustantivos y determinativos, preposiciones —especialmente «de»— y el sustantivo acompañante, o para colocar verbos entre dos complementos, o para separar el verbo auxiliar del principal, o separar la negación del verbo.

e) Las ambigüedades, o anfibologías, son generadas mediante la aplicación de los rasgos de estilo, descritos desde (a) hasta (d) anteriormente.

f) Quizás el rasgo gongorino más importante es la forma combinatoria inusitada de las reglas de transformación, así como la repetición de ciertos vocablos y el uso de símbolos para convertir la realidad en una realidad a medias —anormal para algunos críticos— lograda por medios denominativos normales.

g) El autor usa la coordinación disyuntiva y copulativa para generar ablativos absolutos, conceptos, ingeniosidad, contraposiciones y paralelismo.

h) Finalmente, en el idiolecto gongorino abunda el cultismo sintáctico (operaciones sintácticas propias de la gramática del latín o del griego) pero raras o desconocidas en el español común.

En el texto analizado, encontramos la aplicación de un grupo reducido de veintiuna (21) posibles t-r. Su taxonomía, categorizada de mayor a menor recurrencia, la exponemos a continuación:

1. (p)	relativación	41 veces	11. (l)	permutación	10 veces
2. (s)	suprasegmentos	31 veces	12. (m)	pronominalización	7 veces
3. (h)	elisión	23 veces	13. (q)	subordinación	

4. (b)	adjetivación pronominal	19 veces	14. (j)	sustantiva negación	4 veces 3 veces
5. (k)	pasiva con estar	17 veces	15. (x)	mandato	3 veces
6. (f)	concordancia	16 veces	16. (z)	coordinación copulativa	2 veces
7. (v)	separación	15 veces	17. (zl)	coordinación disyuntiva	2 veces
8. (t)	ablativo absoluto	13 veces	18. (i)	infinitivación	1 vez
9. (a)	adjetivo posesivo	10 veces	19. (n)	reflexivación	1 vez
10. (c)	adjetivo postnominal	10 veces	20. (u)	vocativo	1 vez
			21. (y)	simbolismo	1 vez

En resumen, la abundancia de relativos ambiguos, de pausas y de elisiones, así como la abundancia de adjetivación pronominal son los marcadores estilístico-lingüísticos de mayor significación en el idiolecto literario de Góngora en el texto analizado. Pero indudablemente lo característico de la jerigóngora es la complicada riqueza del idioma con léxico especializado al combinar las estructuras con un grupo reducido de transformaciones.

APENDICE A REFERENCIAS

¹ Luis Góngora y Argote, «Las Soledades», *Obras Poéticas de Don Luis de Góngora*, Biblioteca Hispánica (New York: The Hispanic Society of America, 1970), Tomo 2, pp. 52-53. (Góngora nació en España en 1561 y murió en 1627).

² Dámaso Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, Parte Primera, 3.^a ed. (Madrid: CSIC, Revista de Filología Española, 1961). Anejo XX, p. 131. (Ver Apéndices B y C).

³ Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965), p. 131.

⁴ —, *Language and Mind* (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1968), p. 66.

⁵ G. Hutchins, «Discours in Context: A Stylistic Analysis», *Lingua*, XXXII, Nos. 1-2, september (1973), 83-94.

⁶ Leo Spitzer, «Zu Gongoras Soledades», *Volkstum und Kultur, der Romanen*, ii, Jahrgang, 2-3 Heft, 244-258, citado en: Dámaso Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, loc. cit.

⁷ Esta técnica se conoce con el nombre de *foregrounding*.

⁸ «Comprendí entonces que Góngora podía compararse a un castillo o palacio que el caminante nocturno, desde fuera, juzga totalmente sombrío: pero si penetra al recinto, puede ver que dentro arden cien lámparas a cuya luz todo se perfila y reverbera.» (Cf. Dámaso Alonso, *Cuatro Poetas Españoles*. Madrid. Editorial Gredos, 1967), pp. 60-65).

Este pasaje se podría interpretar como una referencia a las oraciones de base con su estructura profunda y a la estructura de superficie. En el mismo sitio, Alonso continúa:

«Góngora tenía un sentido exacto (...), nítido, trasluciente (...) en su hiperrealidad: los colores, su densidad; los aromas adquirían cualidad de color o nostalgia, los movimientos descompuestos en la rutina y en la selva confusa de su poesía entremezclaban (...) realidades por medio de la metáfora. Pero la inteligencia del lector y la del poeta lo presidían todo. Ellos, el lector y el poeta, tenían los hilos de tal modo que por debajo de aquello surgía lo que parecía una selva fácil y borrosa.» (Alonso, *Ibidem*). Tal vez «inteligencia» aquí debe entenderse por intuición lingüística, capacidad innovativa del lenguaje, ingenio. Los «hilos» podría interpretarse como referencia afortunada y fortuita a las oraciones de base con su estructura profunda y «la selva» parece aludir a la estructura de superficie.

⁹ Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, p. 177.

¹⁰ Dámaso Alonso, *Estudios y Ensayos Gongorinos*, 2.ª ed., Biblioteca Románica Hispánica. (Madrid, Editorial Gredos, 1960), pp. 88-89 y también en:

—, *Poesía Española: Ensayos de Métodos y Límites Estilísticos*, 2.ª ed., Biblioteca Románica Hispánica. (Madrid, Editorial Gredos, 1952), pp. 38-45.

¹¹ El poeta Francisco de Quevedo (1580-1645) en vez de jeringonza empleó el término «jerigóngora» con ese mismo sentido. (Cf. Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*. (Madrid, Editorial Gredos, 1967), p. 71.

¹² John T. Gringer and Suzette H. Elgin, *Guide to Transformational Grammar, History, Theory and Practice*. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973), pp. 19-63.

¹³ Hutchings, *loc. cit.*

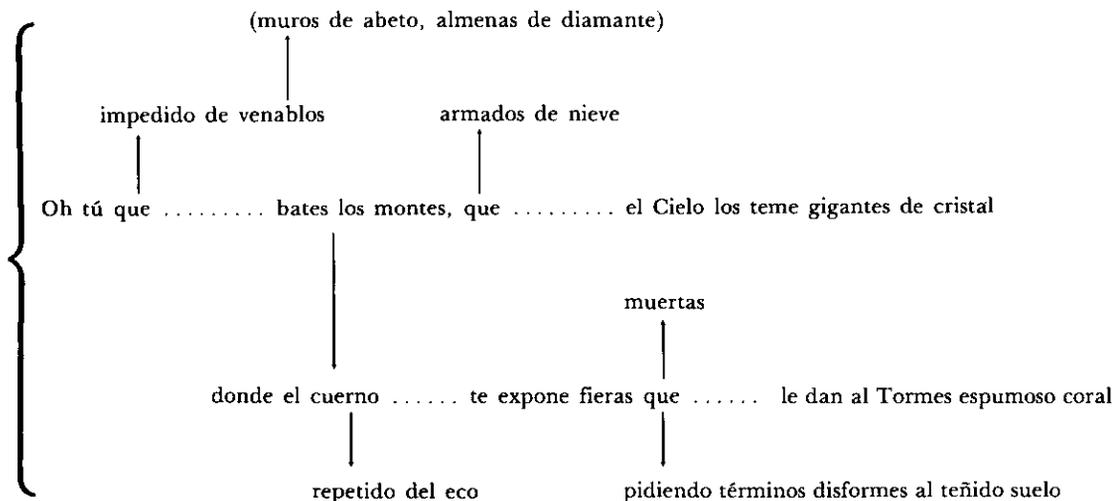
¹⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Generale*, 4th ed. (Paris, 1949).

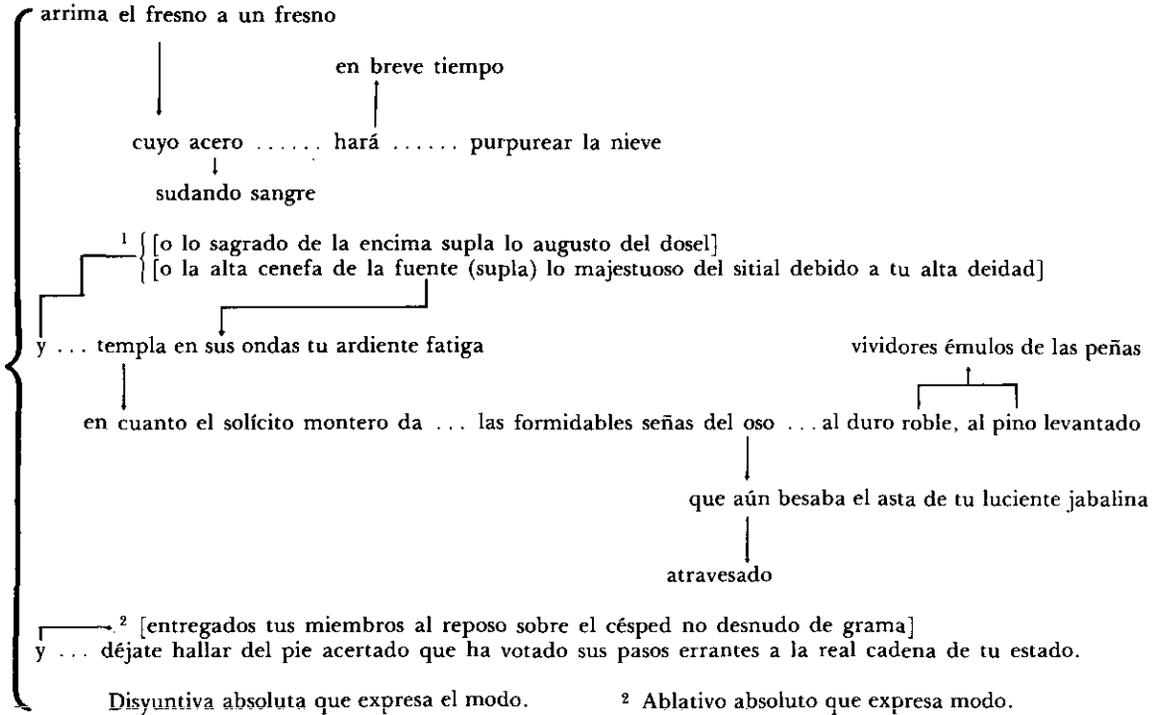
¹⁵ Chomsky, *Language and Mind*, p. 66.

¹⁶ Noam Chomsky and Morris Halle, *The Sound Pattern of English* (New York: Harper and Row, 1968).

¹⁷ Nicolas Ruwet, «Développements Récents de la Grammaire Generative», *Studi Italiani di Linguistica Teorica ed Applicata*, No. 1, Anno 1 (1972), pp. 7-51.

APENDICE B





Copia fotostática del facsímil del esquema analítico de la parte del poema «Las Soledades», analizado por maso Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, p. 130).

APENDICE C

262. — 1613

SOLEDADES

AL DUQUE DE BEJAR

- Pasos de vn peregrino son errante
 Quantos me dictò versos dulce Musa
 En soledad confusa,
 Perdidos vnos, otros inspirados.
 5 Ô tu que, de venablos impedido,
 Muros de abeto, almenas de diamante,
 Bates los montes, que de nieue armados,
 Gigantes de crystal los teme el cielo;
 Donde el cuerno, del Echo repetido.
 10 Fieras te expone, que al teñido suelo
 Muertas pidiendo terminos disformes,
 Espumoso coral le dan al Tormes:
 Arrima a vn frexno el frexno, culo acero
 Sangre sudando, en tiempo harà breue
 15 Purpuréâr la nieue,
 I en quanto da el solícito montero,
 Al duro robre, al pino leuantado,
 Emulos viuidores de las peñas,
 Las formidables señas
 20 Del osso que aun besaua, atrauesado,
 La hasta de tu luciente jaulina;
 O lo sagrado supla de la encina
 Lo Augusto del dosel, o de la fuente
 La alta cenefa lo magestûoso
 25 Del sitiâl a tu Deidad deuïdo,
 Ô DUQUE esclarecido!
 Templâ en sus ondas tu fatiga ardiente,
 I entregados tus miembros al reposo
 Sobre el de grama cesped no desnudo,
 30 Dexate vn rato hallar del pie acertado,
 Que sus errantes passos ha votado
 A la Réâl cadena de tu escudo;
 Honrre súâue, generoso nudo
 Libertad de Fortuna perseguida;
 35 Que a tu piedad Euterpe agradecida,
 Su canoro darà dulce instrumento,
 Quando la Fama no su trompa al viento.

Copia fotostática del facsímil que muestra la dedicatoria completa del poema «Las Soledades». (Cf. Luis de Góngora y Argote, *Obras Completas de Don Luis de Góngora*, pp. 52-53). Los versos 5 a 32 fueron analizados entre otros por Dámaso Alonso. (Cf. Dámaso Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, p. 122).

(kl) PASIVA CON SER

el eco repite el cuerno → El eco ^{kl} *es repetido por* el cuerno.

(l) PERMUTACION

el acero hace algo	→ *el acero hace	El acero en ^l <i>tiempo</i>
el acero purpurea	purpurea la	→ hará <i>breve</i> ^l purpurear
la nieue en el tiempo	nieve en el	la nieve.
	tiempo que es	
	breve	

(m) PRONOMINALIZACION

el cielo teme los monts → El cielo ^m *los* teme.

(ml) PRONOMINALIZACION ADVERBIAL SIMULTANEA

/la jabalina besa el oso → La jabalina y el montero besan al	^o
en tiempo y espacio/	oso ^m <i>entonces allí</i> .
/el momento besa el oso	
en tiempo y espacio/	

(n) REFLEXIVACION

*tu dejas a tu por un rato → ⁿ *Te* dejas un rato.

(o) REDUCCION COORDINATIVA

(Aplicar ejemplo hallado en t-r ml)

(p) RELATIVACION

(Aplicar ejemplo hallado en t-r (b) y t-r (c))

(q) SUBORDINACION SUSTANTIVA

el poeta dice algo → ^q
tu eres duque

(r) SUBORDINACION ADVERBIAL

la trompa es un instrumento → la trompa que	→ Su canoro dulce
el instrumento es canoro	es un instrumento
el instrumento es de alguien	que es canoro suyo
la fama da su trompa el	da su trompa al
viento en el tiempo	viento una vez
	^{a p b f}
	^{p b s}
	instrumento,
	^r
	<i>quando</i> la Fama
	^{v j a}
	no su trompa al
	viento

(rl) SUBORDINACION CONDICIONAL

el poeta duda de algo → el poeta duda que	→ ^h <i>Si</i> eres Duque, reinas.
tu eres duque	si eres duque, que
tu reinas	si reinas
	^{rl}

(r2) SUBORDINACION COMPARATIVA

*el cielo teme los montes → El cielo teme a los montes

*los montes temen el eco ^{r2} tanto como los montes temen al cielo.

(s) SUPRASEGMENTOS

la musa dicta → La musa dicta^s.

la musa dicta La musa dicta...

la musa dicta ¿La musa dicta?

la musa dicta ¡La musa dicta!

(t) ABLATIVO ABSOLUTO

*la fortuna persigue → la libertad es perseguida → Libertad de
 la libertad por la fortuna ^{h k} fortuna *perseguida*,
 (=habiendo perseguido)^t

(u) VOCATIVO

*algo sorprende a mi → me sorprende ^{h u p c s}
 tu eres duque que tu eres → Oh, *tú, Duque* esclarecido
 *alguien esclarece el duque duque que es
 esclarecido
 por alguien

(v) SEPARACION PARA INSERTAR

tu bates los montes → bates los montes → bates los montes ^{f s}
 la nieve arma los montes armados de la nieve ^{v p t k s}
 los montes son gigantes de cristal que son gigantes de
 *el cielo teme los montes cristal que los teme armados, gigantes
 el cielo ^{p h t l}
 de cristal los
 tema el cielo.

(x) MANDATO DIRECTO

deseo algo → *deseo que tu ^{f q x}
 *tu arrimas el venablo un fresco arrimes el → *arrima* a un
 el fresno es un venablo venablo que es ^{frexno} el *frexno*
 un fresno a
 un fresno

(y) SIMBOLISMO DE ESPEJO

(Aplicar ejemplo hallado en t-r x)

(z) COORDINACION COPULATIVA

tu templas la fatiga → ^{x f q a} templas tu fatiga
 el reposo entrega los miembros ^{z l v k l h l a}
 I entregados tus miembros

(z1) COORDINACION DISYUNTIVA

el montero da las señas → da el... montero las... señas

algo de la encina suple z1

algo del dosel O lo supla de la encina

(z2) COÓRDINACION CAUSAL

*yo doy el oso el duque → Doy el oso al Duque, *porque*^{z2}
el duque necesita el oso por causa lo necesita.

RAFAEL POSADA
New Haven, CT
(EE.UU.)