

# *Propuesta Metodológica para el análisis e interpretación de textos líricos*

María Carmen GONZALEZ LANDA

## 1. EL ACERCAMIENTO AL TEXTO LIRICO: UNIDADES DEL SUSTRATO LINGUISTICO (FONEMAS Y PALABRAS) EN RELACION METRICA Y SINTACTICA

Desde una perspectiva empírica, podemos acercarnos o recibir un texto poético en su representación gráfica o a través de su ejecución oral captada auditivamente.

En cuanto a la representación gráfica de los poemas encontramos, en cada uno, series de versos que acogen señales o símbolos gráficos, reconocidos por el lector como significantes lingüísticos o palabras en cadena, y que pueden ser descompuestos en unidades menores (grafemas-fonemas).

El verso es la unidad básica de segmentación rítmico-sintáctica y de entonación del texto lírico, por tanto, la métrica acompaña a la sintaxis como esquema relacionante de los elementos (fonemas y palabras) que se combinan.

La percepción de la métrica y sintaxis varía según el acercamiento al texto sea visual o auditivo. Si el acercamiento es visual los dos campos se advierten simultáneamente.

Sin embargo, si la recepción es auditiva porque el receptor no cuenta con la representación escrita del texto, la interrelación entre los campos métrico y sintáctico sufre unas modificaciones notables según el tipo de declamación utilizada en la trasmisión oral del poema.

De modo general se distinguen dos formas de lectura o declamación del texto lírico: la que privilegia el sentido oracional sintáctico o la que atiende sobre todo a la unidad rítmica versal. El encabalgamiento expresa de modo singular la tensión entre métrica y sintaxis; en relación con esta figura se evidencian las dos posibilidades de transmisión antes mencionadas. Leer según el ritmo sintáctico, es decir, haciendo las pausas breves entre las distintas partes oracionales y las pausas largas al final de las oraciones,

supone menoscabar los elementos rítmicos propios de la métrica, como son las pausas de los versos, sus acentos e incluso la rima. Leer según el ritmo impuesto por la métrica implica hacer más patente el encabalgamiento y destacar el ritmo métrico y los aspectos sonoros, perdiendo el oyente alguna parte del sentido del poema según la lengua natural, para intuir a través de las sonoridades nuevas relaciones de sentido (1).

Por su parte, la selección de las unidades (fonemas y palabras), puestas en relación en los textos líricos, responde no sólo a su contenido semántico sino también a su sonoridad; de tal manera que los fonemas adquieren cierto significado estructural y las palabras, además de ofrecer sus rasgos de significado, contribuyen a la orquestación fónica del texto. Así, por ejemplo, cuando se seleccionan entre varios sinónimos los que presentan fonemas coincidentes con otros términos del mismo texto (por convenciones de rima y otras). Por tanto, todo acercamiento a un texto lírico en función de su análisis debe considerar las unidades del sustrato en sí mismas y en las relaciones entre ellas, establecidas, de forma coincidente o no, por los campos de la métrica y de la sintaxis.

Este acercamiento al texto supone una segmentación del mismo para su posterior análisis y un primer esbozo del orden con el cual efectuar dicho análisis.

Previamente a la segmentación, es preciso delimitar la extensión y categoría del *corpus* propuesto. En lírica es frecuente encontrar conjuntos de poemas que constituyen un libro, no sólo por estar editados conjuntamente sino por presentar caracteres comunes y responder a un mismo esfuerzo de escritura o estado anímico del poeta.

Si el analista considera como texto el conjunto de todos los poemas, una fragmentación ya dada es la establecida por la división del libro en poemas; aunque no es la única posible, puesto que se pueden considerar como unidades grupos de éstos o, incluso, varios fragmentos de diferentes poemas.

Cuando la unidad textual es un solo poema, la segmentación sigue siendo necesaria para el análisis. Esta fragmentación casi siempre considera los segmentos establecidos por la métrica (estrofa-verso) o los de la sintaxis (oración-sintagma). A veces, y para ejemplificar una hipótesis previa, se considera la parte de poema o poemas en que aquella se verifica.

Una vez determinada la extensión del objeto de estudio, puede prestarse atención a las relaciones que contraen los fonemas destacados, por reite-

---

(1) Las afirmaciones anteriores deshacen la dicotomía, expresada veladamente por Tinianov, entre ritmo y sentido. Ciertamente, una declamación rítmica (que respeta los elementos métricos) pierde una acepción de sentido, pero gana otras acepciones, posibilitando en gran medida otras interpretaciones. Una declamación sintáctica (la que Tinianov llama de sentido) respeta el sentido de la lengua natural y pierde de algún modo el ritmo métrico, aunque no pierde toda clase de ritmo, pues suponer ésto implicaría que las estructuras sintácticas de la lengua natural carecen de él.

ración y posición, y derivar de ello consecuencias interpretativas, o bien, observar, de forma prioritaria, las palabras y sus reiteraciones o asociaciones léxicas en sí y su distribución sintáctico-métrica en el texto.

De todos modos es necesario considerar todas las unidades del sustrato y sus relaciones; sin embargo, hay que privilegiar uno de ellos para posibilitar el comienzo del análisis y desde él integrar los demás. Cuál deba ser el inicial no es algo determinado "a priori"; puede depender de los objetivos que se proponga el analista o de que el texto muestre alguno de aquellos campos o unidades como dominante; si ninguno es tan evidente, tras sucesivas lecturas, se destacará alguno de ellos como tal.

Aunque la secuencia del análisis no quede completamente prefijada antes del comienzo del mismo, se debe plantear un esbozo de la ordenación de las fases de su realización, de acuerdo con los objetivos y los fragmentos establecidos, y determinar qué tipo de unidades consideraremos prioritariamente.

## 2. EL ESTUDIO DEL TEXTO

El proceso general de interpretación consta de tres fases: la de observación, la de análisis y la de síntesis. Es necesario advertir que mientras la fase de observación puede realizarse de forma completa al principio, las de análisis y síntesis no están separadas totalmente; frecuentemente en el proceso interpretativo se efectúan, de forma sucesiva, análisis y síntesis parciales que constituyen el llamado proceso analítico; se estima como síntesis la globalización de las consecuencias o tesis a las que se ha llegado. La síntesis final no será una mera enunciación de todas las síntesis parciales sino un cuerpo estructurado que dará cuenta de la cohesión del texto analizado.

El proceso de búsqueda de tesis para demostrar, la formulación de hipótesis de partida y la demostración misma pueden conceptuarse como fase de análisis, mientras que las tesis alcanzadas, reformuladas y englobadas, es lo que consideraremos síntesis.

### 2.1. Establecimiento de la hipótesis general

Esta propuesta de análisis recoge un paradigma estructural que describe las estructuras inmanentes del texto poético e integra las aportaciones de los formalistas sobre el ritmo como factor constructivo del poema y *dinamizador* tanto de los elementos (fonemas y palabras) del sustrato como del campo relacional sintáctico-métrico, en el que muchos de dichos elementos quedan proyectados y cohesionados mediante la reiteración de es-

estructuras comparables, que hacen destacar las equivalencias existentes “a priori” (en lengua) entre aquellos, o permiten convertirlos “a posteriori” (en contexto) en equivalentes.

Para la consideración de estas características sintagmáticas de los textos poéticos, es pertinente la Teoría de la Función Poética de Jakobson (tanto en su interpretación más restringida como en la más amplia) y la de los *emparejamientos* de Levin, para evidenciar que, mediante todos estos procedimientos desautomatizadores, en los textos líricos se produce la máxima potenciación del signo poético en sí mismo.

Desde el *paradigma estructural* y tras responder a la pregunta del “por qué” en los textos líricos los signos se muestran tan intensa y peculiarmente codificados (porque deben “contener una información de una concentración excepcionalmente elevada”) (2) y del “para qué” de ello (para ser descifrados o interpretados), se alcanza el *paradigma de comunicación* y se capta el arte literario como hecho semiológico con nuevos significados para ser revelados por el receptor; desde esta perspectiva, en esta propuesta de análisis se integran, entre otras, aportaciones de la Semiótica (3) y de la semántica interpretativa (4).

Por ello este trabajo incorpora, como hipótesis general, la tesis de Jakobson que entiende el verso como figura recurrente en cuyas secuencias se proyecta el principio de equivalencia; la tesis de Tinianov que alude a la presencia de un nivel dominante en la conformación de los textos estéticos, y la tesis de Lotman que justifica el por qué y el para qué de las anteriores, pues sostiene que la complejidad en la codificación de los textos líricos los dota de una información con concentración elevada, y requieren ser descifrados e interpretados desde una competencia particular.

Todo ello supone la concepción *dinámica* del sentido poético, que puede aflorar gracias a las múltiples posibilidades de interacción entre los componentes lingüísticos vinculados en la cohesión de cada texto estético y cuyo rendimiento semiótico depende de la calidad con que se haya ejercido su codificación, pero, también, de los objetivos, capacidad y acierto del receptor-intérprete.

Aunque el sentido de la obra no puede explicarse con la sola descripción

---

(2) “El texto artístico puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada”, Lotman, Y. *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, Itsmo, 1978, pág. 359.

(3) “La afirmación de que el estudio estructural semiótico de la literatura aleja del problema del contenido, del significado, del valor ético-social del arte y de su relación con la realidad, se basa en un malentendido. El concepto mismo de signo y de sistema de signos está indisolublemente ligado al problema del significado (...). Sin embargo, para comprender el contenido del arte, su papel social (...), para recibir el mensaje es preciso dominar el “idioma” en que está escrito”. Y. Lotman, *Ibidem*, págs. 47-48.

(4) “La semántica interpretativa, conservando su especificidad y sin confundirse con una psicología o sociología, permite comprender mejor cómo un texto resulta del encuentro entre una lengua, un hombre y una sociedad”. Rastier, F.: *Sémantique interprétative*, pág. 263, Paris, P.U.F., 1987.

de estructuras inmanentes, su análisis debe integrarse en el estudio comprensivo de la literatura que atienda, además, al emisor y al receptor y a las consecuencias culturales y sociales (5).

## 2.2. Procesos metodológicos

La complejidad estructural de los textos líricos es manifiesta; es necesario atender a los factores que provocan o sustentan dicha complejidad pues en ella se contienen virtualmente sus posibilidades interpretativas.

En efecto, los textos líricos muestran en su sintagmática una peculiar combinación de los elementos lingüísticos, segmentales y suprasegmentales, derivada de la puesta en práctica de leyes métricas y de una sintaxis trastocada por subordinación a ellas.

Aunque en una concepción semiótica, en la que los textos estéticos son mediadores de comunicación, no es posible separar su contenido de su conformación estética para descodificarlos, sin embargo, en el proceso analítico se puede partir de esta división, para, después en la interpretación, recoger todos los elementos analizados y potenciarlos como recursos de cohesión y unidad; así como también, por ejemplo, analizar la configuración rítmica atendiendo a los elementos de la versificación (acentos, sílabas, pausas, rima) en la totalidad del *corpus* o, más minuciosamente, en alguna unidad; o a las construcciones sintácticas dominantes y a la distribución de estructuras o elementos cohesionadores de la globalidad de los poemas y proceder por objetivos parciales. Estos análisis desde la perspectiva formal pueden dar a conocer, aunque sólo sea por su frecuencia, rasgos estilísticos dominantes en el *corpus*, los cuales pueden servir de estímulo para las operaciones del intérprete en orden a alcanzar el sentido o sentidos literarios. La interpretación, es decir, la asignación de significación a los textos estéticos requiere como punto de partida esta consideración de su configuración formal.

Los procesos que sustentan la tarea interpretativa se pueden suscribir en dos grandes tipos: de *asimilación* (o búsqueda de semejanzas) y de *disimilación* (o búsqueda de diferencias). Estos procesos corresponden respectivamente a la búsqueda y posterior denominación de *semas genéricos* que asimilen en una clase los sememas correspondientes, y a la búsqueda y posterior denominación de los *semas específicos* que identifican a cada semema o subclase de sememas de la clase anterior.

De modo más preciso, la *asimilación* puede realizarse para varios elementos léxicos comparables en un texto lírico (bien por ocupar posiciones equivalentes sintácticas o métricas, por poseer en común rasgos de signifi-

---

(5) Véase Domínguez Caparrós, J., (1981): "Literatura y actos de lenguaje" en *Pragmática de la Comunicación Literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 119 y 120.

cación de la lengua natural, por poseer fonemas comunes o por varias de estas circunstancias) mediante uno de los dos transcurso siguientes:

1) *De manera analítica* (del todo a la parte):

- Definir la clase de elementos que comparten al menos un sema.
- Dentro de la clase anterior y a partir de algunos semas específicos, definir subclases que estarán formadas por los elementos que compartan cada uno de esos semas específicos. En este sentido cada uno de los semas específicos que han permitido la formación de subclases son específicos en la clase total pero genéricos en tanto presentes en todos los elementos de la subclase.
- El proceso aludido hasta aquí es algorítmico hasta la constitución de subclases mínimas formadas por dos elementos. En éstas se buscarían, por último, los rasgos específicos de cada uno de los dos elementos.

2) *De manera sintética* (de la parte al todo):

- Definir clases mínimas por algún rasgo genérico compartido.
- A partir de ellas, buscar y denominar algún rasgo genérico que englobe a varias.
- El proceso aludido es recursivo hasta alcanzar la clase total.

Los rasgos genéricos que se hayan actualizado y denominado a lo largo de los procesos descritos componen las *isotopías* (efecto de la recurrencia sintagmática de un mismo sema) del texto, distinguiéndose entre isotopías mínimas o parciales e isotopías que afectan al texto en su totalidad. Por ello, el establecimiento de isotopía o isotopías que traspasen la unidad textual puede efectuarse “a priori” para después verificar su presencia en los distintos sememas, o bien actualizar rasgos de significación de distintos sememas y luego, por comparación y reincidencia de algunos, establecer la o las isotopías.

“brazos” y “ojos” (no sólo porque ya en la lengua natural son pertenecientes a un mismo campo semántico, sino porque —además— en el texto ocupan posición equivalente y funcionan sintácticamente del mismo modo). Una clase que engloba a estos dos términos estaría formada por todos los términos léxicos que aludan a partes del cuerpo humano; una subclase que sigue reuniendo a estos dos términos sería la de partes del cuerpo humano que permiten la comunicación sensorial con el mundo externo. Esta subclase incluiría términos como “lengua”, “boca”, “oído”, “oreja”, “manos”, “nariz”, “piel”, etc.

Obsérvese que la clase mínima “ojos”-“brazos” no está instituida de modo estrictamente inherente puesto que para establecerla así, hubiéramos tenido, por ejemplo, la pareja “ojos”-“manos; es sólo en el poema que se considera en el que se puede formar la subclase con la pareja “brazos”-“ojos”.

Dentro de esta subclase erigida, que consideramos ya mínima, hay que

observar las diferencias existentes entre los dos términos. La primera es que “brazos” se adscribe al sentido del tacto y “ojos” al sentido de la vista, esta diferencia, aún no siendo estrictamente inherente, sí lo es más que aferente. Para la interpretación de este texto concreto hay que buscar, si no nos conformamos con admitir sus aseveraciones contradictorias en una primer lectura, la diferencia aferente que el poeta haya podido expresar, siempre teniendo en cuenta que el analista es uno más de los posibles receptores. La diferencia, o una de ellas, que puede instituirse es la de: sensual para “manos”-mental para “ojos”. Esta interpretación queda corroborada porque la lengua natural ha lexicalizado expresiones que la suponen, por ejemplo: me recibió con los brazos abiertos; me abrió los ojos sobre la situación.

El ejemplo anterior no muestra la totalidad de los procesos indicados sino una fase del procedimiento.

La isotopía general del texto no tiene por qué ser única, de hecho no suele presentarse así; pueden existir isotopías *entrelazadas*, *sucesivas* o *superpuestas*. Si no hay superposición de isotopías o el analista no las descubre o decide no atender a ellas, la orientación (analítica o sintética) de los procesos seguidos queda más patente.

En los textos con isotopías superpuestas, la secuencia de los procesos generales no queda tan manifiesta, puesto que sus clases y subclases isotópicas no son disjuntas, ya que algunos de sus sememas son integrales simultáneamente en más de una de las clases o subclases establecidas:

#### Términos

Clase isotópica 1     $A_1 A_2 B_1 B_2 B_3$   
 Clase isotópica 2     $A_1 A_2 C_1 C_2 C_3$

Los términos  $B_{11} B_{21} B_{31} \dots$  son propios de la clase isotópica 1. Los términos  $C_{11} C_{21} C_{31} \dots$  son propios de la clase isotópica 2. Los términos  $A_{11} A_{21} A_{31} \dots$  son propios de las dos isotopías y sustentan la superposición y las diversas lecturas.

La presencia de varias isotopías en un texto sostiene la específica manera literaria en que el motivo de ese texto ha sido trabajado estéticamente; por ejemplo, el motivo del enterramiento del hijo de M. Hernández en su *Cancionero* está expresado mediante la conjugación de las isotopías /profundidad/ y /luminosidad/.

Como ya he afirmado, la formación de clases isotópicas implica procesos de asimilación de sememas que comparten algún rasgo de significación y en ella actúa, sobre todo, la propiedad transitiva (6).

---

(6) Por la propiedad transitiva, si un término está relacionado con otro y éste con un tercero, el primero lo está con el tercero.

Esta asimilación de rasgos se puede hacer en grado creciente desde la perspectiva del intérprete por:

- a) Asimilación de dos o más sememas por compartir un rasgo inherente.
- b) Asimilación de un semema a una determinada clase isotópica por contener de modo aferente el rasgo inherente de aquella.
- c) Asimilación de un semema a una clase por contener éste de modo aferente el rasgo contituyente de la clase también aferente.

Conviene precisar que los rasgos aferentes lo son por el uso específico de un grupo social determinado (sociolecto), por el uso específico de un enunciador determinado o de un intérprete (ideolecto).

Los tipos de aferencia aludidos permiten establecer gradación tanto en la valoración de los textos, según los elementos y relaciones seleccionados y combinados sean más o menos acordes con el uso de la lengua funcional, sociolectal o ideolectal; como de las posibilidades de implicación del intérprete o receptor, puesto que éste puede proponer una lectura intrínseca o más o menos extrínseca al incorporar su propio ideolecto, el de su grupo social u otro determinado, así como variables culturales o distintas actitudes y aptitudes de recepción.

De acuerdo con todo ello, el recorrido interpretativo, entendido como una reescritura del texto empírico dado y objeto de análisis, puede ser intrínseco o extrínseco y requiere la aplicación de ciertas operaciones (7):

— *Interpretación intrínseca*: evidencia los semas (inherentes o aferentes) que se actualizan en el texto (lectura descriptiva). Aunque sea con el concurso no sólo del sistema lingüístico y literario sino también de normas sociales y condiciones pragmáticas.

Las operaciones propias de este tipo de interpretación son:

\* *Conservación*: el texto interpretado mantiene los sememas del texto original.

\* *Condensación*: varios sememas del texto original son reescritos en el interpretado por uno solo, que incluye los semas de aquéllos.

— *Interpretación extrínseca*: pone de manifiesto contenidos que no están actualizados en el texto interpretado (lectura productiva).

Las operaciones propias de este tipo de interpretación son:

\* *Inserción*: el texto propuesto tras la lectura incorpora sememas que no contenía el texto original.

\* *Supresión*: el texto interpretado no recoge ciertos sememas presentes en el texto original.

\* *Sustitución*: sememas del texto original son reemplazados en el interpretado por otros que no comparten ningún rasgo de significación con aquéllos.

---

(7) Rastier, F.: *Sémantique interprétative*, P.U.F., Paris, 1987 pág. 221, 231 y sgts.



\* *Transposición*: sememas del texto interpretado poseen un sema común con los sememas correspondientes del texto original y, al menos, otro que éstos no poseen (8).

Las operaciones anteriores se insertan en el principio de analogías y diferencias, que consiste en buscar semejanza en aquello que es diferente y diferencia en aquello que parece semejante. En los textos líricos la búsqueda de la diferencia se debe extremar cuando existen elementos y/o relaciones aparentemente idénticos.

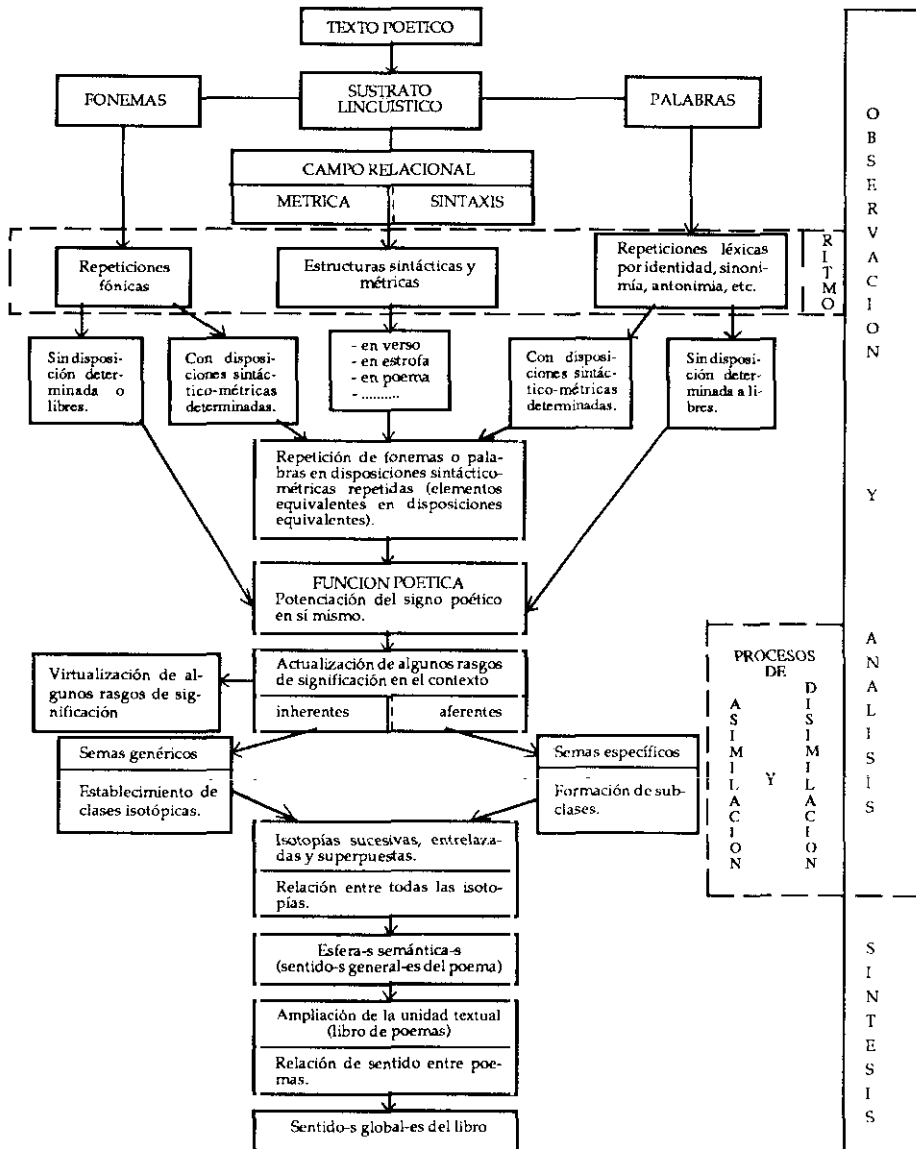
Los procedimientos metodológicos descritos permiten hacer explícitas y razonables las lecturas de los textos estéticos y conjugar su cohesión y unidad con su plurisignificación potencial y la o las extraídas por el intérprete.

---

(8) Otra propuesta interesante es el "modelo del proceso de descodificación de un mensaje poético" diseñado, a partir de los elementos de la comunicación (emisor, mensaje, receptor, canal, código y contexto) considerados en la Teoría de la información, por Umberto Eco en las págs. 210 y 211 de *La Estructura Ausente*, Barna, Lumen, 1972 y sobre el que expresa: "En este modelo se ha previsto un proceso de descodificación que puede abarcar desde un máximo de casualidad a un máximo de fidelidad. La casualidad se produce cuando el significante se refiere a códigos arbitrarios. Por otra parte, la fidelidad sólo es posible en una continua dialéctica entre códigos del destinatario y códigos del emisor, en una especie de aproximación-alejamiento continuo. Una vez interpretado el mensaje se ofrece a la comunidad de fruidores como una nueva forma significante que se interpreta a su vez y llega a constituir códigos de interpretación crítica".

### 3. ESQUEMA DE LA PROPUESTA DE ANALISIS

El esquema propuesto puede verse en el gráfico siguiente:



## 4. ALGUNAS APLICACIONES

- V. 1. Cuerpo del amanecer:  
 V. 2. flor de la carne florida.  
 V. 3. Siento que no quiso ser  
 V. 4. más allá de flor tu vida.
- V. 5. Corazón que en el tamaño  
 V. 6. de un día se abre y se cierra.  
 V. 7. La flor nunca cumple un año,  
 V. 8. y lo cumple bajo tierra (9).

En este poema, los sintagmas de los versos 1 y 2 vinculan dos isotopías:

- I1 /naturaleza cósmica/ “Cuerpo del amanecer:  
 I2 /naturaleza animada/ flor de la carne florida”.

En la primera, el semema ‘cuerpo’ actualiza el rasgo aferente/astral/ y a la vez su contexto igualador (N prep N) permite el traspaso de dicho rasgo al semema ‘amanecer’ y del rasgo inherente de éste /temporalidad/ a ‘cuerpo’ como aferente.

Por su parte, el rasgo /naturaleza animada/ es inherente y está actualizado en ‘flor’, ‘carne’ y ‘florida’.

Los rasgos específicos en ambas isotopías son /primicial/ inherente en ‘amanecer’ y aferente en ‘flor’; /genésico/inherente en ‘flor’, aferente en ‘amanecer’ por un lado y por otro /corporeidad/ inherente en ‘cuerpo’ y en ‘carne’.

‘Florida’, adjetivo derivado de flor, está asociado sintácticamente a ‘carne’ constituyendo *hipálage* porque pertenecen a dominios distintos /vegetal/vs/animal; esta construcción en hipálage sustenta la posibilidad de disimilación entre ‘flor’ y ‘florida’ y de asimilación entre ‘carne’ y ‘florida’.

/plenitud/ de ‘florida’, mientras que /plenitud/inherente en ‘florida’ se actualiza en ‘carne’ como aferente y /corporeidad/ inherente en ‘carne’ se actualiza en ‘florida’ como aferente.

Por otra parte, en la segunda y última estrofa se actualiza el rasgo /temporalidad/ por la presencia y alusión a las dos únicas medidas que son ciclos naturales en la magnitud tiempo: “día” y “año”, las cuales constituyen un *taxema* con ambos elementos; dentro de éste, el rasgo específico es la diferente extensión o tamaño entre dichas unidades de tiempo. Esta distinción se presenta textualmente lexicalizada en la expresión “ta-

(9) HERNANDEZ, Miguel: *Cancionero y Romancero de Ausencias*, ed. de L. de LUIS y J. URRUTIA, Madrid, Cátedra, 1984, p. 173, nº 16. La notación que utilizamos: “signo”./sema/. ‘semema’.

maño de un día". La consideración cíclica del tiempo se reitera, además, por el significado de las acciones de los verbos "abrir", "cerrar"; "no cumplir", "cumplir", sin perder su referencia a la oposición vida/muerte en el ideolecto de Miguel Hernández.

Los sememas 'corazón' y 'flor', pertenecientes a isotopías genéricas distintas /animal/vs/vegetal, actualizan los rasgos de significación de las isotopías establecidas en los dos primeros versos del poema, es decir, /naturaleza cósmica/ y /naturaleza animada/, este segundo rasgo es, como ya se dijo, inherente en 'flor'.

La isotopía /naturaleza cósmica/ en 'corazón' no se actualiza como rasgo inherente de este semema sino por la interrelación con el sintagma "cuerpo del amanecer". El amanecer es el comienzo del ciclo de un día solar y el corazón, en el texto, se abre y se cierra en el tamaño de un día (10). El sema /corporeidad/ es inherente tanto a 'cuerpo' como a 'corazón'. El rasgo /animal/ inherente a 'corazón' queda virtualizado en el establecimiento de la isotopía /naturaleza cósmica/. En este sentido 'corazón' puede reescribirse como [sol] al compartir, además de los rasgos ya dichos, los de /forma/ y /cromatismo/. Dos referentes primeros son evocados en todo el poema: la flor (lexicalizada tres veces) y el sol no lexicalizado pero aludido reiteradamente mediante los rasgos /corporeidad/ y /ciclos temporales/.

En la evocación de la corta vida del niño, destinatario del poema, se actualizan todos los rasgos de las isotopías anteriores y además el rasgo /carnal/ inherente en 'cuerpo', 'carne' y 'corazón'; en este último semema se concentra la implicación afectiva y la valoración del poeta respecto a su hijo.

La serie ternaria "sol", "flor", "niño" no se recoge sólo en este poema del *Cancionero* sino también en otros y frecuentemente se asocia a la brevedad y belleza de la vida del niño. Así:

- \* el sol nace y muere en un día
- \* la flor nace y muere antes de un año
- \* el niño muere antes de cumplir un año.

---

(10) El sintagma "tamaño de un día" relaciona y confunde las magnitudes del espacio y el tiempo, pues si bien "de un día" alude a la magnitud tiempo, "tamaño" hace referencia a una cantidad volumétrica en el espacio. Esta fusión entre ambas magnitudes podría haber sido evitada mediante la utilización de lexemas propios para aludir al tiempo, por ejemplo "transcurso de un día". Por otra parte la rima permite la asociación de los sememas 'tamaño' y 'año' con los que finalizan los versos impares de esta última estrofa. Estos dos sememas vuelven a vincular ambas magnitudes; la unidad temporal "año" es la otra unidad natural de tiempo en el taxema (clase de sememas mínima en lengua, en cuyo interior son definidos del conjunto de semas específicos (semantema) y su sema microgenérico común) 'día'-'año' lexicalizado al principio del V. 6 ("de un día") y al final del V. 7 ("un año").

La tabla de doble entrada da cuenta global del análisis realizado sobre el poema 16: Véase gráfico:

[Niño]

		[sol]	'Flor'
/Corporeidad/		'Cuerpo' del 'amanecer' i 'Corazón' que... i	'Flor' de la 'carne' 'Florida' i i
FUGACIDAD	/Prinúcial/	'Cuerpo' del 'amanecer' i	'Flor' de la 'carne' 'florida' a
	/Temporalidad/	'amanecer' i 'un día' i	'florida' a 'un año' i
	/Cíclico/	'abre' y 'cierra' i	'no cumple' y 'cumple' i

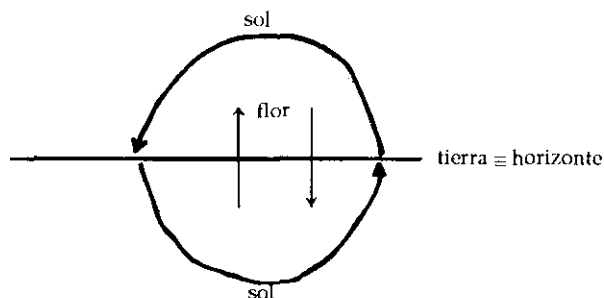
i: inherente / / = sema (rasgo de significación de un semema)  
a: aferente ( ) = semema (contenido de un morfema)

Los últimos versos del poema expresan el corto ciclo vital de la "flor":

V. 7. La flor nunca cumple un año,

V. 8. y lo cumple bajo tierra.

La equivalencia instaurada entre 'flor', [sol] y [niño] permite apreciar el mismo ciclo en relación con estos últimos, de tal manera que el final "bajo tierra" es común. El siguiente gráfico muestra el cotidiano ciclo solar desde su nacimiento hasta su puesta y viceversa, así como el del brotar y morir de la flor; el niño al ser el sustituido de ambos participa de la totalidad de lo expresado en el diagrama.



- V. 1. Era *un* hoyo no muy *hondo*  
 V. 2. casi *en* la flor de la *sombra*.  
 V. 3. No hubiera cabido *un hombre*  
 V. 4. *en* su oscuridad *angosta*.  
 V. 5. *Contigo* todo fue *anchura*  
 V. 6. *en* la tierra *tenebrosa* (11).

En este poema fónicamente destaca el sonido provocado por la asociación de vocal (a, e, o, u) y consonante nasal (n, m). Esta presencia del grupo vocal + nasal se distribuye dos veces en cada uno de los versos. Configura y afecta a todas las palabras finales de todos los versos; en los tres primeros son reiteración de la misma vocal (o) y de la posición (7ª sílaba) y en los tres finales en simetría con la presencia de este grupo fónico en la posición inicial (1ª sílaba) de todos ellos.

Si se observan las palabras cuyo significante contiene este grupo fónico (“hondo”; “sombra”; “hombre”; “angosta”; “anchura”; “tenebrosa”) se constata que en sus sememas se actualiza la reiteración de dos rasgos genéricos de significación/oscuridad/ y /dimensión volumétrica/, a través de los que se describe el enterramiento del hijo del poeta:

semas	/oscuridad/	/dimensión volumétrica/ /profundidad/
inherente	'sombra' 'tenebrosa' 'oscuridad'	'hondo' 'sombra' (por carencia absoluta) '(cabido un) hombre' 'angosta' 'anchura'
aferente	'hondo' 'angosta'	'(tierra) tenebrosa'

'semema'

Tras estas consideraciones generales realizo un análisis verso por verso para justificar y ampliar lo dicho.

(11) HERNANDEZ, Miguel: *Op. cit.*, p. 191, n° 49.

## V. 1. “Era un hoyo no muy hondo”.

La estrecha vinculación fónica entre “hoyo” y “hondo” está orquestada, además por:

a) El determinante “un” antepuesto a “hoyo”, que incorpora al grupo “un hoyo” el fonema nasal alveolar sonoro /n/ del que carece “hoyo” respecto de “hondo”.

b) El adverbio de cantidad “muy” antepuesto a “hondo” que incorpora al grupo “muy hondo” el grafema “y” del que carece “hondo” respecto de “hoyo” (aunque no sea el fonema palatal sonoro /y/ de hoyo sino el vocálico /i/, ortográficamente son coincidentes).

c) “un” y “muy” incorporan a los grupos “un hoyo” y “muy hondo” el fonema /u/ (el mismo para los dos).

d) La secuencia vocálica es paralela en ambos grupos (u-o-o).

Todas estas coincidencias fónicas apoyan y subrayan la isotopía construida por la presencia del mismo rasgo /dimensión volumétrica en profundidad/ inherente a los sememas ‘hoyo’ y ‘hondo’ en principio.

El sintagma “no muy hondo” respecto de “hoyo” plantea la contradicción /profundidad/vs/no profundidad/; hay simetría de espejo entre el grupo de fonemas /n/ - /o/ de “no” y /o/ - /n/ de “hondo”; la negación va seguida del adverbio cuantitativo “muy” que, disociado de ella, presenta la cualidad del adjetivo “hondo” /profundidad// en fuerte grado de intensidad; todo ello permite virtualizar en la interpretación el rasgo /no profundidad física/ para destacar doblemente el de /profundidad emocional/. (En el espíritu del poeta, este hoyo espacialmente no muy hondo, es emotivamente insondable como contenedor del cuerpo de su hijo muerto y, por ello, irremediabilmente distante).

## V. 2 “Casi en la flor de la sombra”.

Aunque se presenta como unidad autónoma por la separación del signo de puntuación que le antecede y con que termina, el V. 2 es una expansión del contenido del V.1 como expresión equivalente a “no muy hondo” explicativa del espacio del “hoyo”; sin embargo, no es una perífrasis tautológica sino que añade rasgos de significación. Ya que el grupo vocal + nasal aparece en las sílabas segunda (“en”) y 7ª (“som-”) como en el primer verso, podemos relacionar los términos de este verso segundo con los de aquél:

	<i>un hoyo no muy hondo</i>	
Casi	<i>en flor</i>	<i>sombra.</i>

Los sintagmas “no muy” (V. 1) y “casi en” (V. 2) subrayan la semejanza entre las expresiones que introducen: “no muy hondo” (V. 1), “casi en

la flor'' (12) (V. 2), y establecen la gradación del rasgo /profundidad/. El semema 'sombra' aporta a la descripción el rasgo /oscuridad/; desde dicho semema este rasgo se transfiere como aferente a 'hoyo' y 'hondo' y el de /profundidad/ inherente a estos últimos pasa como aferente a 'sombra'.

Si reescribimos en otro orden el V. 1, entre los V. 1 y 3 pueden detectarse construcciones paralelas:

V. 1 (No era muy hondo un hoyo)

V. 3 No hubiera cabido un hombre

Se destacan las relaciones (anáfora del adverbio "no"; los tiempos verbales en pretérito imperfecto "era", "hubiera"... ) y conexión semántica entre los dos versos y entre sus términos; así "hoyo" y "hombre" también relacionados por compartir el grafema "h-" seguido del fonema /o/ en posición inicial y por estar ambos anteceditos por el indeterminado "un" (que fónicamente acoge las únicas presencias de la vocal /u/ con nasal de todo el poema), se asocian semánticamente por la siguiente transposición de semas: /profundidad física/, inherente a 'hoyo', se actualiza en 'hombre' en tanto que muerto y /profundidad espiritual/, inherente a 'hombre', se actualiza en 'hoyo' en tanto que no es un hoyo cualquiera sino un hoyo personalizado por ser tumba (continente de un ser humano). Desde la relación comentada se destaca otra existente entre 'hondo' y 'hombre', por compartir 'hoyo' con 'hondo' el sema de /profundidad física/ y presentarse en el texto "hondo" y "hombre" asociados fónica y métricamente (posición final de los versos respectivos).

A partir del traspaso de semas entre 'hondo' y 'sombra', por transitividad se pueden considerar los de 'sombra' y 'hombre' también equiparables fónica y métricamente. En su consideración conjunta, se perciben equivalentes semánticamente haciendo aflorar en 'sombra' otra acepción distinta respecto a la inherente hasta aquí considerada y por la que 'sombra' alude al espectro de los muertos (13); con ello la interpretación del texto se expande desde la descripción del hoyo para albergar a un

(12) Hay que señalar el diferente uso del término "flor" en este poema comparado con el de otros poemas referidos al niño; se trata de una aceptación distinta por homonimia ya que no se puede actualizar aquí ningún rasgo inherente al término "flor" como "parte de un vegetal" ni otros aferentes como /belleza/, /delicadeza/, /fugacidad/, habitualmente actualizados.

(13) Por otra parte, en una interpretación intertextual el sema /oscuridad espiritual o turbiedad ética/ se podría actualizar desde 'sombra' para 'hombre'. Esta interpretación intertextual aquí propuesta es concebida en un primer grado, en cuanto traspaso de la significación de un lexema presente en un poema del mismo corpus (el 27 del *Cancionero*) a éste (el 49). Si se acepta esta interpretación intertextual, a la mera contraposición de tamaño físico establecida entre 'hombre' y 'niño' ("contigo") se le puede añadir la contraposición entre la condición /primicial/ e /inocente/ de 'niño' y la condición /compleja/ y /éticamente turbia/ de 'hombre'. Esta asociación de 'hombre' con 'sombra' presupone actualizar la tan frecuente en el *Cancionero*, de 'niño' con 'sol' y, por el rasgo /primicial/, también con 'flor'.



niño pequeño hasta la consideración de la condición mortal de todo ser humano.

Las últimas palabras de los dos versos siguientes: “angosta”, “anchura” (V. 4-5) presentan equivalencias fónico-métricas, comparten el sema genérico /dimensión volumétrica/ y se diferencian por el específico /polo de cantidad/ en dicha dimensión, /poco profundo/ en ‘angosta’ vs /muy profundo/ en ‘anchura’ (14).

El término “angosta” no sólo es comparable con “anchura” sino también con “oscuridad” y con “contigo”, por diversos aspectos: “angosta” es el adjetivo, pertinente a ‘hoyo’, en hipálage al referirse y estar contiguo a “oscuridad” (V. 4 “oscuridad angosta”). Este hipálage refuerza y evidencia la superposición de las isotopías /profundidad/ y /oscuridad/ dominantes en el texto.

Este hipálage sintáctico-semántico se intensifica por la repetición fónica del grupo /os/ inicial en *oscuridad*, central en *angosta*. Este mismo grupo fónico se reitera en “tenebrosa”; de la repercusión semántica de esta reiteración y de su simetría de espejo en “sombra” hablaré posteriormente.

El sema específico actualizado en ‘angosta’ /polo negativo en cantidad dimensional/, al presentarse contiguo al término “oscuridad”, actualiza en el significado de éste la profundidad del hoyo (15).

La reiteración del grupo /go/ exclusivamente en dos términos de todo el poema, “angosta” y “contigo”, inserta en este último el rasgo /pequeñez/ y provoca una *alotopía* al presentar en “angosta” el rasgo /polo de cantidad positivo/ convirtiéndose por el contexto los antónimos de la lengua natural “angosta” y “anchura” en sinónimos. Es la pequeñez del niño la que convierte lo angosto en ancho.

El sintagma final del poema, “tierra tenebrosa”, asocia al sustantivo “tierra” el adjetivo “tenebrosa” semánticamente más pertinente a “sombra”. Este hipálage además está textualmente destacado por la gran relación fónica entre el adjetivo “tenebrosa” y los nombres “sombra” y “tierra”; de los nueve grafemas del término “tenebrosa” los cinco últimos aparecen en la forma de la expresión de “sombra” y además comparten la nasalidad del fonema /m/ y /n/ respectivamente (*sombra-tenebrosa*).

La sílaba inicial de “tenebrosa”, libre de la asociación fónica establecida con “sombra”, comparte con “tierra” el fonema /t/ en su posición inicial y la /e/ de esta primera sílaba. De este modo “tenebrosa” contiene

(14) Aunque el semema ‘anchura’ alude a una de las dos dimensiones volumétricas horizontales (largo-ancho) aquí se actualiza la tercera dimensión en vertical (alto o profundo) por la transferencia que se establece al actualizarse ese rasgo /profundidad/ lexicalizado en “hondo”.

(15) Es otro indicio para fundamentar la interpretación realizada sobre la designación del hoyo como “no muy hondo” (V. 1).

los fonemas de “sombra” y los principales, por ser iniciales, de “tierra” (16).

Ya se ha aludido a la presencia reiterada del grupo fónico /os/ que afecta a los términos “oscuridad”, “angosta”, “tenebrosa”, por simetría de espejo a “sombra”, y sólo a ellos; no es casualidad que sea en estos términos donde se presenta, puesto que ‘sombra’, ‘oscuridad’ y ‘tenebrosa’ son los únicos tres sememas lexicalizados en el poema que actualizan de forma inherente el rasgo genérico /oscuridad/; respecto al semema ‘angosta’ que de modo inherente presenta un rasgo de dimensión, actualiza en el texto con más intensidad el de /oscuridad/, por adjetivar en hipálage al término propio de la isotopía “oscuridad” y dado que en lo angosto difícilmente puede penetrar la luz.

Por tanto en cuanto a la forma de la expresión el grupo fónico /os/ queda, en este poema, asociado a la isotopía semántica /oscuridad/, del mismo modo que el grupo fónico vocal + nasal sustenta también dicha isotopía semántica, pero, de forma dominante, la de /profundidad/.

Ambas isotopías dominantes y entrelazadas /profundidad/ y /oscuridad/ en su sentido físico se asocian para perfilar y describir en este texto la esfera semántica: [enterramiento].

Además se ha destacado el aspecto humano, emotivo, no estrictamente físico que se actualizaba a través de las isotopías aludidas; a ello contribuyen la presencia del término “todo” y la sucesión de los distintos pretéritos (“era”, “hubiera cabido”, “fue”) desde acciones inacabadas (era) o hipotéticas (no hubiera cabido) al rotundo e irrevocable enterramiento del niño (fue), cuya dureza, sin embargo, el poeta trata de paliar mediante la metafórica alusión a la luminosidad latente en el niño aunque enterrado:

V. 5 Contigo *todo* fue anchura  
V. 6 en la tierra tenebrosa (17).

V. 1 A la luna venidera  
V. 2 te acostarás a parir  
V. 3 y tu vientre irradiará (18)

(16) Es muy frecuente en el *Cancionero* la selección de los adjetivos no sólo por su pertinencia semántica, incluso esta es —a veces— trastocada por hipálage, sino por una buscada equivalencia fónica entre ambos. Así, por ejemplo, los tres únicos adjetivos de este poema 49:

“*hoyo hondo*”  
“*oscuridad angosta*”  
“*tierra tenebrosa*”.

(17) La configuración fónica de tenebrosa incluye los fonemas correspondientes y en el mismo orden a la palabra “enebro” ello permite, de modo extrínseco, considerar ésta última como lexicalizada en el poema, incorporando o reiterando en él sus rasgos de significación. El enebro es un arbusto de madera rojiza muy apreciado por los ebanistas por ser su madera prácticamente incorruptible, con la que simbólicamente podría haber quedado cobijado el cuerpo del pequeño.

(18) V. 3 “y tu vientre arrojará”. Hernández, M.: *Cancionero y Romancero de Ausencias*, Madrid, Cátedra, 1984, nota 132, pág. 209.

- V. 4 claridades sobre mí.  
 V. 5 Alborada de tu vientre  
 V. 6 cada vez más claro en sí  
 V. 7 esclareciendo los pozos, (19)  
 V. 8 anocheciendo el marfil.  
 V. 9 A la luna venidera  
 V. 10 el mundo se vuelve a abrir (20).

En este romance la premonición del momento del parto es reinterpretada por el poeta y expresada mediante la isotopía dominante /luminosidad/; en esta visión del alumbramiento el nuevo ser no es alumbrado sino que él es el alumbrador; se le convierte, como el sol, en fuente de la luz.

En el texto el niño es denominado y sustituido por el término “claridades” puesto que es quien es irradiado desde el vientre.

En la variante del V. 3 “y tu vientre arrojará”, el verbo “arrojará” expresa con más propiedad, por el sema /salida/, la mención al parto de esas “claridades” [niño]; sin embargo, la utilización del verbo “irradiará” manifiesta una vez más y contribuye a la cohesión del poema por pertenecer a su isotopía dominante /luminosidad/, la cual impregna la premonición del nacimiento del niño.

El sintagma “Alborada de tu vientre” (V. 5) actualiza en el semema ‘Alborada’ los semas /nacimiento/, que siendo del vientre sólo puede sustituir a [niño], y /luminosidad/.

En los versos 3, 4, 5, 6 se observa una construcción en quiasmo sostenida por la reiteración léxica y las posiciones inicial (V. 3) y final (V. 5) del lexema “vientre”. Con ello “irradiará claridades” y “Alborada” acenúan su equivalencia semántica actualizando, además del sema /luminosidad/, los rasgos /movimiento + iteratividad/ inherentes en ‘irradiará’ y aferentes en ‘claridades’ y ‘Alborada’. El lexema “Alborada” alude al momento anterior a la salida del sol permitiendo, junto con el lexema “irradiará”, la incorporación de los sememas no lexicalizados [sol radiante] equivalente a [hijo alumbrado].

Los V. 7 y 8, expansiones de los anteriores, presentan un paralelismo sintáctico:

V (gerundio)	Det	N
V. 7 esclareciendo	los	pozos
V. 8 anocheciendo	el	marfil

(19) V. 7 “iluminando los pozos”, *Ibidem*, nota 134.

(20) Hernández, Miguel: *Op. Cit.*, p. 209, n° 70.

Este paralelismo se reviste léxicamente con términos aparentemente contrapuestos respecto al sema /luminosidad/ 'esclareciendo' / 'anocheciendo'; dicha contraposición se traslada y actualiza en 'pozos' y 'marfil', quedando virtualizados otros semas inherentes del contenido de dichos nombres. Este rasgo /luminosidad/ se manifiesta por presencia en 'esclareciendo' (V. 7) y en 'marfil' (V. 8) y por carencia en 'pozos' (V. 7) y en 'anocheciendo' (V. 8).

La construcción sintáctica paralela vincula sus términos por la actualización del grado de luminosidad de forma cruzada. Esta disposición elegida deshace la *alotopía* que supondría enfrentar /oscuridad/ vs /claridad/ intensificando, por el contrario, el rasgo isotópico, de tal manera que las contraposiciones léxicas expresan identidad semántica.

Por otra parte, en la variante del V. 7 "iluminando los pozos", el verbo "iluminando" respecto a "esclareciendo" mantiene el rasgo semántico dominante en el poema; sin embargo, el término "esclareciendo" reitera junto a "claridades" (V. 4) y "claro" (V. 6) el morfema lexical "clar-" que subraya su actualización sémica por asociarse con la repetición fónica (21).

Los versos 1 y 2, iniciales del poema, y 9 y 10, finales del mismo, están contruidos paralelísticamente por la identidad léxica entre los V. 1 y 9, que sostiene la posibilidad de comparación entre los V. 2 y 10:

V. 1 A la luna venidera  
V. 2 te acostarás a parir

\* \* \* \* \*

V. 9 A la luna venidera  
V. 10 el mundo se vuelve a abrir

Los V. 2 y 10 descubren dos isotopías entrelazadas para todo el poema:

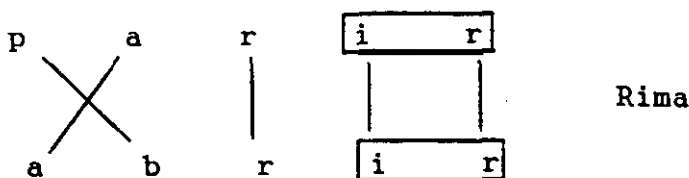
I1 /generación/: 'parir', 'vientre', [niño]  
I2 /mundo cósmico/: 'abrir', 'mundo' [sol]

En la I1 'parir' y 'vientre' están lexicalizados y sus correspondientes en la I2 'abrir' y 'mundo' también. Los sememas [niño] y [sol], aunque no aparecen lexicalizados, su reescritura en la interpretación se hace nece-

(21) Ya he comparado también la doble versión del V. 3 "arrojará" o "irradiará". La sustitución de este último verbo por el primero conserva similitudes fónicas entre ambos, por tanto, la necesidad de la sustitución debe buscarse en otros aspectos, así he observado que dicha sustitución es de carácter semántico para poder actualizar el rasgo /luminosidad/. Otro es el carácter de la sustitución de "iluminando" por "esclareciendo" en el V. 7, pues aunque esclareciendo añade una mayor intensidad al rasgo /luminosidad/, éste también es inherente en el semema "iluminando"; la razón de la sustitución es, fundamentalmente, de contribución a la armonía fónica.

saría como efecto o causa de las acciones expresadas en los infinitivos “parir” y “abrir” respectivamente.

La asociación de estas dos isotopías /generación/ y /mundo cósmico/ se realiza por la reiteración de rasgos específicos que vinculan en relación binaria términos de ambas, así, los sememas ‘parir’ y ‘abrir’ actualizan los semas /apertura/ inherente a ambos y /descubrimiento/. Esta equivalencia semántica entre ambos coincide con su equivalencia métrica y fónica en el texto, ya que son palabras situadas al final de sus versos respectivos y que, además de compartir la rima consonántica en “-ir”, comparten el otro fonema /r/ en la misma disposición y el /a/ en disposición invertida respecto a las bilabiales /p/ y /b/ (22):



En ambas isotopías los sememas ‘vientre’ (lexicalizado en los V. 3 y 5 —no en el 2—) y ‘mundo’ (lexicalizado en el V. 10) presentan el rasgo específico de /curvatura/ inherente en la esfera terrestre (“mundo” V. 10) y también en vientre preñado de la mujer, acentuado en el momento inmediatamente anterior al parto y en la posición horizontal (actualizado como semema en ‘acostarás’ del V. 2) (23).

Los sememas [niño] y [sol] incluyen el rasgo específico /redondez/ inherente a la forma de la esfera solar y a la forma redondeada del niño en el ideolecto del poeta. La conjunción de la actualización de los sememas hasta aquí considerados manifiesta la progresión curva semiesférica con un extremo definido (oriente) y curva semiesférica como fase previa a la manifestación, por último, de la esfera completa.

La reescritura de los sememas [niño] y [sol] así como su posibilidad de sustitución recíproca al compartir y actualizar el rasgo /luminosidad/ vincula los versos iniciales y finales del poema con su isotopía principal.

(22) El proceso de relación entre “parir” y “abrir” se ha establecido en la secuencia que considera sus relaciones léxicas y posteriormente sus relaciones fónicas, sin prescindir de su disposición y función métrico-sintáctica. Se hubieran actualizado entre ambos sememas los mismos rasgos de significación si la sucesión en el proceso de análisis hubiera sido la contraria, es decir, desde la equivalencia fonética a la relación léxico-semántica.

(23) La curvatura del vientre y del mundo presentan los mismos elementos formativos; es semiesférica y tiene un máximo y dos extremos. El niño nace por uno de los extremos de la curvatura del vientre, el sol por uno de los extremos del horizonte. La curvatura semiesférica, propia del disco solar en su nacimiento, coincide con la que presenta la cabeza del niño en el inicio de su salida.

