

## EL TEXTO, GENERADOR DE TEXTOS

El planteamiento central de este trabajo puede resumirse de la siguiente manera: El creador de ciertas obras poéticas privilegia, entre otros, el uso de dos procedimientos lingüísticos para extender el texto más allá de su significación primera o "lectura inocente"; uno se refiere al significado (uso de la homonimia, la polisemia y la connotación) y otro, a la estructura del mensaje (uso del simbolismo fónico y de la sintaxis combinatoria en varias direcciones). Con ellos, el poeta "empalma" varios significados en un solo significante y convierte la obra en una especie de crucigrama que el lector debe resolver.

Quiero advertir que el término *generador* que aparece en el título de esta investigación debe tomarse en el sentido habitual del término ("que engendra", "que origina") y no como un índice de incorporación de estas observaciones a la teoría poética que ha seguido el modelo propuesto por Noam Chomsky.<sup>1</sup>

### I. SOBRE EL LENGUAJE POÉTICO

La compleja estructura del texto poético se ha presentado siempre como un reto a los especialistas en los diferentes campos del saber: sociólogos, psicólogos, antropólogos, filósofos y lingüistas sólo son algunos de ellos. Esto resulta explicable si se tiene en cuenta que la obra literaria es un producto humano y que, por lo mismo, refleja diversos aspectos de la realidad; sin embargo, el interés por estudiar cada uno de ellos con profundidad ha llevado a la especialización, a la

<sup>1</sup> Sobre esta corriente de la crítica véanse: J. Roubaud, "Quelques theses sur la Poétique", en *Change*, núm. 6; T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972, pp. 31-33; F. Lázaro Carreter, "La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década", en *Revista de Occidente*, 81 (1969), pp. 319-347.

fragmentación unilateral en los estudios literarios. Se habla de crítica sociológica, psicológica, antropológica y otras más, pero se discute ampliamente la insuficiencia de estos análisis parciales porque en ellos la "literariedad" de la obra pasa a segundo término. Ante estos hechos, al tradicionalmente llamado crítico literario le quedan dos caminos: o bien sumar en su persona los distintos conocimientos especializados, o bien proponer un tipo de análisis específico que ofrezca un punto de vista diferente, como podría ser, por ejemplo, el estudio de la función estética del texto.<sup>2</sup>

Poco a poco parece que se va aceptando una solución intermedia entre la crítica parcial de la obra y la paráfrasis del texto; la semiótica literaria viene a unir ciertos aspectos de la crítica tradicional con las modernas técnicas descriptivas:

propone o acepta nuevos principios, más o menos generales y claros, alcanzados unos mediante el análisis directo de textos, otros por vía discursiva, y pretende basar en ellos un método de análisis del texto de aplicación general.<sup>3</sup>

Aunque por el momento la crítica literaria semiológica todavía no ha logrado integrarse plenamente, es indudable su importancia como instrumento de investigación. Sus antecedentes —formalismo ruso, semiótica filosófica y lingüística estructural— la llevan a aceptar la obra literaria como una estructura (partes de un todo relacionadas entre sí) que debe ser analizada en sus componentes.<sup>4</sup> Éstos son lingüísticos y extralingüísticos; por tanto, su estudio debe seguir también estas etapas. El análisis lingüístico no agota el texto literario,<sup>5</sup> pero parece ser el punto más indicado para iniciarlo, porque impide la desviación prematura hacia las circunstancias exteriores que rodean al texto.

<sup>2</sup> Cf. I. M. Lotman, *La structure du texte artistique*, París, Gallimard, 1973; Jenaro Talens y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 30-36.

<sup>3</sup> W. O. Hendricks, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 7.

<sup>4</sup> Para un planteamiento lingüístico del método estructural véase: L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.

<sup>5</sup> D. Alonso y C. Bousoño afirman: "La materia literaria no será nunca totalmente investigable por procedimientos científicos" (*Seis calas en la expresión lite-*

Actualmente se desea encontrar una ciencia de la literatura que no confunda —como ocurrió en ciertos momentos— la paráfrasis del texto con su análisis, pues este último tiene que realizarse sobre la estructura misma de la obra, que es de naturaleza lingüística. No se trata de expresar los efectos que produce en mí la obra literaria, sino entender cómo está hecha y por qué razón se distingue de los textos no poéticos.

Roman Jakobson ha sido portavoz de una corriente interesada en estudiar los elementos fundamentales del lenguaje poético.<sup>6</sup> Amplía la teoría de las funciones lingüísticas propuesta por Karl Bühler e insiste en la necesidad de desmitificar “la poesía” y proceder a la postulación de hipótesis que ayuden a comprenderla racionalmente.<sup>7</sup> La función poética, ha dicho, es “la tendencia hacia el mensaje como tal”<sup>8</sup> y debe estudiarse integrándola a los problemas generales del lenguaje.<sup>9</sup> Según él, la atención que pone el autor de textos poéticos en la selección y la combinación de elementos comunicativos es muy superior a la que usamos habitualmente, y por ello, los efectos que producen son también diferentes;

*raria española*, Madrid, Gredos, 1951, p. 10, nota 2); y N. Ruwet: “El estatuto de la lingüística en relación con la poética y con los estudios literarios en general no puede ser más que el de una disciplina auxiliar cuyo papel es bastante análogo al de la fonética con relación a la lingüística misma” (“Límites de l'analyse linguistique en poétique”, *Langages*, 12 (1968), p. 67); Cf. También, F. Lázaro Carreter, “Un soneto de Góngora”, en Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía* (presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter), Madrid, Cátedra, 1977, p. 97.

<sup>6</sup> Cf. B. Trnka y otros, *El Círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1971, especialmente, pp. 41-52.

<sup>7</sup> “Los trabajos de ilustres investigadores en el aún titubeante campo de la estilística, han hecho ya comprender al público que la obra literaria puede ser sometida a procedimientos de análisis muy poderosos y ejercidos sobre zonas vitales de la estructura literaria, sobre la que la crítica no podía decir nada, sencillamente porque, teniéndolas todos los días ante los ojos, era ciega para ellas” (D. Alonso y C. Bousño, *Seis calas*. . . , p. 10).

<sup>8</sup> Algunos autores, como Frédéric François y otros, piensan que se trata de un nivel de análisis de la comunicación, más que de una función. También discuten y objetan, en parte, la función poética de Jakobson: G. Mounin, *La communication poétique*, París, 1969; J. Culler, *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975; F. Lázaro Carreter, “¿Es poética la función poética?”, en N. R. F. H., XXIV, núm. 1 (1975), pp. 1-12.

<sup>9</sup> R. Jakobson, “La lingüística y la poética”, en T. A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 135.

pues a mayor complejidad conceptual suele corresponder mayor complejidad estructural.

Desde luego, habrá algunos textos en que la misma sencillez y claridad de sus términos y construcciones sea un elemento estético,<sup>10</sup> pero existen otros que, desde su primera lectura, aparecen como estructuras complejas ya sea en el aspecto fonológico, en el semántico o en el sintáctico. Recuérdese el verso de Góngora, estudiado por Dámaso Alonso: "*Infame turba de nocturnas aves*", en el que las cimas acentuales presentan una distribución no usual, debido a la simetría que guardan en el verso.<sup>11</sup>

Es esperable que las alteraciones a la *norma* lingüística que el poeta introduce en su obra sean portadores de nuevas imágenes; de ahí la necesidad de que el estudioso del texto poético esté dotado de los conocimientos lingüísticos necesarios para reconocer esas alteraciones, precisamente como alteraciones; ya que puede ocurrir que le parezcan sólo frases felices o ideas excelentes, pero que sea incapaz de verlas como signos de significados ocultos.<sup>12</sup>

En el texto poético se pretende que todos los elementos signifiquen en alguna medida, que no haya unidades ociosas; en este sentido, ese texto se presenta al lector enterado y al analista como un crucigrama en el que aparecen ciertas señales que deben seguirse para llegar a los significados escondidos tras la apariencia de la lectura primera. El poema es una suma de sentidos que se manifiestan gracias a la polisemia de ciertas palabras, a la riqueza combinatoria de las construcciones y al simbolismo fonético. Así, el poeta agranda y matiza el mensaje, aprovechando al máximo la capacidad comunicativa de los elementos que forman el signo lingüístico. Consi-

<sup>10</sup> Recuérdese a este propósito algunos poemas de A. Machado.

<sup>11</sup> D. Alonso, "La simetría bilateral" en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 126.

<sup>12</sup> "Por desgracia, la confusión del término estudios literarios con el de crítica tienta al estudioso de la literatura a remplazar la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria, por un veredicto subjetivo y censor. La etiqueta crítica literario aplicada a un investigador de la literatura es tan errónea como lo sería la de crítico gramatical o léxico aplicada a un lingüista" (R. Jakobson, "La lingüística y . . .", en *Estilo del lenguaje*, p. 128).

deremos someramente algunos de los recursos empleados en poesía para lograr este fin.

a) *El significado*. En este terreno son tres los procedimientos más empleados, a saber: *la polisemia, la homonimia y la connotación*. Con ellas se rompe la relación equilibrada entre significante y significado de los signos lingüísticos, porque con una palabra el autor puede referirse a varias realidades.

La *polisemia* —como se sabe— es la propiedad que posee un significante de referirse a varios significados que tienen *semas* o rasgos semánticos comunes: *casa de campo, casa de retiro, Casa de Austria*. En cambio, entre los términos *homónimos* tal comunidad no existe: *pata* (de caballo), *pata* (hembra del pato), y por eso, al usarlos, el poeta prolonga su texto hacia diversos campos significativos a la vez.

Se ha observado que existe proporción directa entre el carácter polisémico de una palabra y su frecuencia de aparición en el habla.<sup>13</sup> Esto explica —en parte— la preferencia de los poetas por las palabras comunes, pues con ellas se puede hacer referencia simultáneamente a dos o más realidades. De esta manera nacen los “tópicos” o palabras características de un autor o una época,<sup>14</sup> que se repiten con frecuencia, pero referidas a distintas realidades que tienen poco en común. Es difícil, en estos casos, descifrar el simbolismo de las palabras, pues hacerlo supone el conocimiento de la ideología que se sustenta en el texto, y para lograrlo es necesario investigar las situaciones externas que se relacionan con la obra: fuentes en que se inspiró el autor, textos de la época, concepción que ese autor tenía de la poesía y otras más.

En cuanto a la *connotación*, André Martinet se ha referido a ella diciendo que es:

<sup>13</sup> Cf. J. Dubois y otros, *Diccionario de Lingüística*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, s. v. *polisemia*.

<sup>14</sup> Los diccionarios nos dicen que tópico es “un lugar común”, “un término manido”, “gastado” o “usual”. Estas características se extienden también a construcciones lingüísticas mayores. Véase la siguiente estrofa de Góngora: Cuando la rosada Aurora o violada, si es mejor (escojan los epíteros, que ambos de botica son). (*Poesías*, México, Porrúa, 1978, p. 52).

todo aquello que un término o un elemento lingüístico es capaz de evocar, sugerir, excitar, implicar de manera neta o imprecisa.<sup>15</sup>

Como puede verse, no se trata ya de variaciones del significado sino de su enriquecimiento. Es un fenómeno que permite decir cosas sin decirlas, y por esto resulta de gran utilidad en la construcción de los mensajes artísticos.

Es cierto que el valor de las connotaciones no siempre coincide entre los hablantes de una lengua, pero el poeta busca lograr esa coincidencia creando los contextos adecuados; utiliza la tendencia humana hacia la polaridad u oposición: belleza / fealdad, malicia / bondad, etc. y logra con ello crear "ambientes anímicos" en el lector para controlar su afectividad.

Los lingüistas, en general, se han mostrado muy cautelosos en ese terreno, porque los matices connotativos se relacionan con los campos exteriores que rodean al texto; pero el estudioso de la literatura no podrá evitarlos porque casi siempre son elementos necesarios para lograr la comprensión total del mensaje.<sup>16</sup>

b) *Los sonidos*. Muy cercano a la *connotación* está el *simbolismo fonético*.<sup>17</sup> Los recursos fónicos también comunican en el texto poético. Sirven al autor para conseguir la "ambientación" o "la música de fondo". El ritmo, la medida de los versos, la rima, la selección de los fonemas que forman las palabras son muy importantes, porque todos ellos matizan el comunicado.

<sup>15</sup> A. Martinet, "Connotations, poésie et culture", en *To honor Roman Jakobson*, vol. II, La Haya, Mouton, 1976, pp. 1288-1294.

<sup>16</sup> Cf. José Pascual Buxó, "Estructuras lingüísticas y paradigmas ideológicos", en *Acta Poética* 1 (1979), México, UNAM, pp. 3-22. Además, para el tratamiento histórico de la connotación véase: Beatriz Garza Cuarón, *La connotación: problemas del significado*, México, El Colegio de México, 1978. Entre otros, también se han referido al problema de la connotación lingüística: L. Bloomfield, L. Hjelmslev, E. H. Bendix y U. Weinreich.

<sup>17</sup> El simbolismo fónico ha sido estudiado desde la antigüedad hasta nuestros días. Cf. "El simbolismo lingüístico", en Vicente García de Diego, *Lecciones de lingüística española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 63-90; E. Alarcos Llorach, "Fonología expresiva y poesía", en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Jucar, pp. 219-236; Pekman, *La autonomía del significante*. Además casi todos los manuales de fonética se refieren a él con mayor o menor extensión.

En la estrofa:

Tanto bailé con la moza del cura  
tanto bailé que me dio calentura

el ordenamiento acentual y la combinación de fonemas "pintan" acústicamente el ritmo del baile a que se refiere la estrofa. En el verso gongorino citado: "*Infame turba de nocturnas aves*" el contenido lóbrego del mensaje está reforzado por elementos sensoriales (*tur-tur*) que intensifican la atmósfera de obscuridad. En español, como en algunas otras lenguas, la calidad grave del fonema /u/ se asocia a lo lúgubre, a lo misterioso. Por el contrario, los fonemas opuestos a éste: /i/, /a/, con frecuencia son utilizados en textos alegres.

Sin embargo, el simbolismo fonético sólo refuerza el significado de las palabras; no significa por sí mismo. Las reglas que lo rigen son muy parecidas a las que se dan en los sistemas musicales, <sup>18</sup> ya que tiene gran parecido con la música descriptiva, aunque su estructura sea muy rudimentaria.

c) *Las construcciones*. Ahora bien, si los elementos lingüísticos que intervienen en el texto poético poseen características específicas en cuanto a la selección, la combinación de ellos también presenta cualidades propias. Al hecho de permitir la convivencia de dos sistemas en la *cadena* (sintaxis y versificación), con unidades propias (oración y verso), hay que agregar el *paralelismo* como fenómeno enriquecedor. Hopkins lo definió como "comparación en razón de la igualdad y comparación en razón de la desigualdad" entre los elementos del texto. R. Jakobson, por su parte, afirma que es la "proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación", <sup>19</sup> en donde cada elemento es punto de partida para una identidad o una oposición; lo que permite unir sonido y sentido en estructuras me-

<sup>18</sup> "¿Por qué ocurre esto: que determinados fonemas se asocian con determinadas sensaciones, con determinados sentimientos? No olvidemos que la expresión normal de la lengua se realiza, se manifiesta con sonidos. Todo sonido tiene un timbre determinado, pero se pueden agrupar en varias grandes porciones: sonidos agudos, sonidos graves, sonidos momentáneos, sonidos continuos" (E. Alarcos Ll., *op. cit.*, p. 229).

<sup>19</sup> R. Jakobson, *op. cit.*, pp. 156 y 157.

nores bimembres, que a su vez se traban sólidamente para formar la estructura total. Cada elemento ocupa un lugar preciso en el comunicado; de ahí que el texto poético no permita ni la *conmutación* ni la *permutación* de sus elementos, porque el sentido se vería disminuido o perdido, si se alterara la distribución paralelística de sus componentes.

Pero hay también otro factor que enriquece algunos textos poéticos y los prolonga: la distribución de los elementos en el sintagma y de los sintagmas en el poema. El juego que se da entre hemistiquios, versos y oraciones permite hacer diversas lecturas, ordenando estos elementos en diferentes direcciones. Los sintagmas puede unirse no sólo con los que les anteceden y los que le siguen, sino también con otros que están alejados de ellos y que comparten algún rasgo formal, como el ritmo, la rima o el tipo de fonemas. Al unir esos elementos, se forman comunicados distintos —en mayor o menor medida— del mensaje principal; se generan nuevos textos utilizando el mismo significante, sólo ordenándolo de diversas maneras. El autor ejerce así la capacidad lúdica del artista: juega con los *significados* de las palabras (polisemia, homonimia y connotación) y con el *significante* (sonidos y construcciones), de lo que resulta el agrandamiento del texto en todos sentidos. Por eso, con frecuencia, el texto literario dice más de lo que a primera vista aparenta.

Para encontrar los sentidos subterráneos de este tipo de poemas, en ocasiones basta unir los versos en orden diferente al usual; pero en otros casos, la unión de versos necesita de ciertos retoques sintácticos secundarios, como omitir un mismo elemento que se da en los dos versos y que es indispensable en su colocación original, o bien agregar algún nexo que está implícito en la significación de la palabra. Por eso, quizá deba distinguirse entre:

- a) diversas lecturas de un texto (sólo se necesita leerlo en varias direcciones);
- b) nuevos textos que se generan a partir del original (precisan de algunos retoques secundarios).

Las diversas lecturas se originan en el hecho de que la lengua escrita cuenta con un espacio físico en el cual se distribu-

yen las letras y las palabras. Mientras la lengua oral desaparece inmediatamente después de pronunciada, la lengua escrita permanece en su estructuración gráfica. En la primera, por su naturaleza instantánea, sólo existen mensajes lineales en una dirección; en cambio, en la segunda, el texto inmóvil permite organizar diversos mensajes siguiendo varias direcciones en la lectura. Esta posibilidad que está latente en todo escrito se cultiva intensamente en los poemas crípticos.

La rima, el ritmo, la frecuencia en el uso de los fonemas y las relaciones sintácticas suelen ser algunas de las señales que los autores utilizan para llevar al lector hacia las lecturas múltiples; será necesario efectuar un análisis detallado de los mismos al estudiar los textos que posean esas características.

Por último, los elementos que forman el poema y la distribución que guardan éstos en él no se deben al azar; generalmente son fruto de laboriosa búsqueda por parte del poeta, aunque no necesariamente éste sea consciente del análisis de esas estructuras. La creación poética es así una forma peculiar de seleccionar y combinar elementos, dentro de los límites impuestos por el sistema lingüístico.

## II. UN SONETO DE BERNARDO DE BALBUENA

Trataré de mostrar ahora, en un texto poético, dos de los procedimientos observados anteriormente, a saber: el "empalme" de significados en un solo significante y las lecturas múltiples.

En la obra *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, de Bernardo de Balbuena, aparece el siguiente soneto:

Mientras que por la limpia y tersa frente  
 ese cabello de oro ensortijado  
 al fresco viento vuela marañado  
 sobre las tiernas rosas del oriente;

mientras la primavera está presente  
 de ese clavel sobre marfil sentado,  
 coged las flores y alegrías del prado,  
 que el tiempo corre, huye y no se siente.

¿De qué fruto os será la hermosura,  
cuando el invierno vista con su nieve  
la lumbre de oro y encarnadas rosas?

Si la edad pasa, el tiempo la apresura,  
las horas vuelan, y en su curso breve  
hallan y tienen fin todas las cosas.<sup>20</sup>

La primera lectura del soneto nos lleva a la conclusión de que es uno de tantos que se hicieron en esa época sobre el tópico *carpe diem*; <sup>21</sup> sin embargo, el análisis atento del texto nos permite descubrir otro sentido oculto, al que se llega a través del estudio estructural y de las "fuentes" en las que se inspiró Balbuena.<sup>22</sup>

a) *Algunas palabras "claves"*

En este apartado sólo me referiré a los versos 7 y 6 (en ese orden), porque considero que en ellos se encuentra la clave principal del sentido segundo (religioso). Antes haré algunas observaciones generales.

Se distinguen dos secciones en el soneto (versos 1 a 7/8 a 14). Hay contraste entre ellas en varios niveles: los temas (vida / muerte), las estrofas (cuartetos / tercetos), la sintaxis (oraciones amplias y en escaso número / oraciones numerosas y cortas) y la independencia sintáctica (cada sección tiene oración principal).

Diversos recursos privilegian las dos oraciones sintácticamente principales; la primera (verso 7) es la única que posee un imperativo; la segunda (verso 9) es la única interrogativa. Tienen en común ser las únicas en las que predomina la función apelativa.

El mensaje central del texto aparece en los versos 7 y 8: el autor incita al lector a vivir la vida intensamente, porque el tiempo de que se dispone para gozarla es muy breve. Sin em-

<sup>20</sup> *Poesía en lengua española. Siglos XVI y XVII*, México, UNAM, 1971, p. 117.

<sup>21</sup> Recuérdense por ejemplo los sonetos de Garcilaso y de Góngora: "En tanto que de rosa y azucena" y "Mientras por competir con tu cabello", respectivamente.

<sup>22</sup> Balbuena, al parecer, se inspiró paralelamente en fuentes poéticas profanas y religiosas; los tópicos que usa aparecen en los dos tipos de poesía. Se vale de los tópicos profanos para enviar mensajes morales, como se había hecho en el *Master de Clerencia*.

bargo, al leer el soneto saltan a la vista varias palabras que tienen diferentes significados simbólicos; las reconocemos porque son tópicos que aparecen repetidamente, con más de un sentido, en las obras literarias anteriores o contemporáneas al autor: *prado, flores, clavel, marfil, alegrías*: todas ellas aparecen por igual en textos profanos y religiosos; de ahí la posibilidad de leerlos en los dos sentidos.

Las flores del prado (verso 7) de Balbuena, a la vez que son los placeres de la vida <sup>23</sup> (*Libro de Alexandre*, Garcilaso y tantos otros), <sup>24</sup> también son las virtudes de la Madre de Dios (Gonzalo de Berceo): <sup>25</sup>

Yo, maestro Gonzalo de Berceo nomnado,  
yendo en romería caecí en un prado  
verd o bien sencido, de flores bien poblado,  
lograr cobdiciaduro pora omne cansado. <sup>26</sup>

Poco después el mismo autor explica el doble significado de sus versos:

Señores e amigos, lo que dicho habemos,  
palabra es oscura, exponerla queremos;  
tolgamos la corteza, al meollo entremos,  
prendamos lo de dentro, lo de fuera dejemos.

<sup>23</sup> "Todo lo que fluye y crece ha sido utilizado por las antiguas religiones como símbolo de la vida: el fuego por su intensidad necesitada de alimento, el agua por su poder fertilizante de la tierra, las plantas por su verdecer en primavera. Ahora bien, todos o la inmensa mayoría de los símbolos de la vida lo son también de la muerte. *Media vita in morte sumus*, decía el monje medieval, y la ciencia moderna responde: *La vie c'est la mort* (Claude Bernard)" (J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, s. v. *vida*).

<sup>24</sup> En la descripción de la primavera que se presenta en *El libro de Alexandre* aparece la siguiente estrofa: "Andan mocas e viejas cobiertas en amores, / van coger por la siesta a los prados las flores, / dicen unas a otras: -- ¡Bonos son los amores! / E aquellos plus tiernos tiéndese por mejores". / Garcilaso, por su parte, invita a gozar los placeres simbolizados por flores: "coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto, antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre." (Soneto "En tanto que de rosa y azucena").

<sup>25</sup> Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Principalmente en la "Introducción".

<sup>26</sup> Las estrofas de Berceo utilizadas en este trabajo pertenecen todas a la obra citada en la nota anterior.

Más adelante explica pacientemente cada una de las palabras que tienen sentido simbólico o metafórico. <sup>27</sup> Del *prado* dice:

En esta romería habemos un buen prado,  
en qui trova repaire tot romco consado,  
la Virgen Gloriosa, madre del buen criado,  
dal cual ninguno egual nin fué trovado.

Y de las *flores* explica:

Tornemos ennas flores que componen el prado,  
que lo facen fermoso, apuesto e temprado:  
las flores son los nomnes que li da el dictado  
a la Virgo María, madre del buen criado.

Bien se sabe que los nombres que los cristianos dan a la Virgen <sup>28</sup> se originan precisamente en las virtudes que le atribuyen. <sup>29</sup> El mismo Gonzalo de Berceo explica algunos de ellos en la obra citada.

Sin embargo, los dos autores (Balbuena y Berceo) no sólo coinciden en ciertas palabras, sino también en hemistiquios:

· Balbuena: *Coged las flores y alegrías del prado*

Berceo: Cuantos que son en mundo justos e pecadores,  
coronados e legos, reis e emperadores,  
allí corremos todos vasallos e señores,  
todos a la su sombra *imos coger las flores*.

Podemos concluir que las tres palabras claves del verso 7 de Balbuena, en sentido espiritual, tienen los siguientes significados:

<sup>27</sup> Llamo sentido simbólico o metafórico al tradicionalmente llamado sentido figurado; es decir los significados segundos que se dan por semejanza o analogía.

<sup>28</sup> Gran número de ellos reunidos en la "Letanía a la Santísima Virgen".

<sup>29</sup> Estos "nombres" son invocaciones; pueden ser simples: "Virgen Santísima", o compuestos: "Trono de la Eterna Sabiduría". En el primer caso se exalta una cualidad por medio del lenguaje en función representativa; en cambio en el segundo, se usa lenguaje metafórico.

*coger*: 'imitar', 'practicar', 'invocar';

*flores*: 'virtudes' (nombres de la Virgen); <sup>30</sup>

*prado*: "Virgen Gloriosa, madre del buen criado".

Esta complicada simbolización religiosa que se vale de los tópicos literarios profanos se encuentra repetidamente en los antiguos textos castellanos; el maridaje de sentidos humano-espiritual se da también en obras de carácter profano; aparentemente se está describiendo la naturaleza, pero los términos que se eligen son elementos simbólicos.<sup>31</sup>

Encontramos así, dos sentidos en los versos principales (7 y 8) del soneto de Balbuena; ellos son:

- 1) Goza los placeres de la vida porque tienes poco tiempo para hacerlo.
- 2) Practica las virtudes de la Virgen, porque el tiempo para hacerlo se agota rápidamente (y si no lo haces, no tendrás méritos para salvarte; versos 9, 10 y 11).

Analícemos ahora el verso 6 en su dualidad humano/espiritual. Es un verso harto complejo tanto en su colocación sintáctica como en su simbolismo. Si estamos de acuerdo en que a mayor complejidad estructural corresponde mayor

<sup>30</sup> "Los empleos alegóricos de las flores son igualmente infinitos: atributos de la primavera, de la aurora, de la juventud, de la *virtud*" . . . "San Juan de la Cruz hace de las flores la imagen de las virtudes del alma. El aroma que las asemeja es la perfección espiritual" (J. Chevalier, *Dictionnaire des Symboles*, París, Seghers, 1974, s. v. *fleur*).

Balbuena, con cierta frecuencia, se refiere al olor de las virtudes: "¿Quién me dirá desta real grandeza / cuál sale más, la gracia en su gobierno / o el olor de virtud en su nobleza?" (*Grandeza Mexicana*, cap. VIII).

<sup>31</sup> Si Gonzalo de Berceo, como hemos visto, compara a la *Virgen* con un *prado* lleno de flores, por las virtudes que posee, en el *Libro de Alexandre* encontramos esta misma asociación semántica, sólo que la comparación se establece a través de otro "nombre" de María. Dice la estrofa que describe el *prado*: "Éxié de la fontana una blanda flor, / de la sombra del árbol un temprano sabor; / dava el arborio sombra e buena flor / semejava que era huerto del Criador".

En este caso el *prado* "semejaba que era huerto del Criador". Debe recordarse que una de las advocaciones o "nombres" que en la tradición cristiana se dan a la Virgen es precisamente "Hortus conclusus" (huerto cerrado), porque sólo Dios entró en ella (Madre de Dios). El *libro de Alexandre* no se ha considerado como obra religiosa y aun ahí aparece este simbolismo doble.

complejidad conceptual, podemos afirmar que en él está una parte fundamental del soneto.

Lo primero que puede observarse es su curiosa colocación dentro de la creación de que forma parte: es un complemento adnominal fuera de su lugar, pues muy rara vez la lengua española permite la separación de este complemento y su núcleo. Cualquier hablante reconoce como construcción anormal: *La casa está cerrada de mi tío* por *La casa de mi tío está cerrada*. Sin embargo, esta alteración sintáctica no es ociosa, pues precisamente ella es la que permite que el verso 6 pueda ser a la vez miembro de la oración subordinada temporal del cuartero y formar parte de la oración principal. Para esto último bastará leer los versos en el siguiente orden: 5, 7, 6, 8. Haciéndolo así, la notable alteración sintáctica de la lectura original desaparece y en su lugar se da una estructura perfectamente ordenada:

- 1) oración subordinada temporal (verso 5).
- 2) oración principal (versos 7 y 6).
- 3) oraciones subordinadas causales (verso 8).

En la nueva lectura, el verso 6 es complemento adnominal del objeto directo de la principal.

Ahora bien, el sentido denotativo de las palabras en el ordenamiento nuevo, resulta absurdo; no ocurre lo mismo cuando investigamos los significados simbólicos de las palabras claves: *clavel*, *marfil*, *sentado*.

*Clavel* tenía por lo menos tres significados en los siglos XVI y XVII:

- 1) 'flor roja'
- 2) 'labios de mujer' <sup>32</sup>
- 3) 'Cristo'

<sup>32</sup> "En dos labios dividido / Se ríe un clavel rosado, / Guarda-joyas de unas perlas / Que envidiaba el mar indiano" (L. de Góngora, "Fábula de Leandro y Hero", en *Poesías*, p. 68).

Que este último significado era tópico de ese tiempo nos lo muestran los siguientes versos de Góngora:

Caído se le ha un clavel  
hoy a la Aurora del seno;  
¡qué glorioso que está el heno  
porque ha caído sobre él!

De un solo clavel ceñida  
la Virgen, aurora bella  
al mundo se le dio y ella  
quedó cual antes florida;  
a la púrpura caída  
sólo le fue el heno fiel. . .

Sin duda que el clavel fue escogido como figura simbólica de Cristo principalmente por dos razones:

- 1) la tradición bíblica había simbolizado al Salvador del mundo por medio de una flor.
- 2) por el color rojo que frecuentemente tiene esta flor. El rojo es símbolo por excelencia de la sangre, del sufrimiento y del amor.<sup>33</sup>

La importancia del color rojo como símbolo de Cristo aparece con claridad al observar el otro nombre que Góngora utiliza para llamar a Cristo en el poema anterior: *púrpura caída*. El único sema que une las dos palabras es precisamente el intenso color rojo.

Pero hay otro simbolismo en la totalidad del verso que equivale también a 'Cristo': la unión de colores rojo y blanco. Tradicionalmente se han usado éstos como símbolos de la doble naturaleza divino-humana que se refleja en la inocencia y el sufrimiento (no culpable) de Cristo; de ahí las figuras que se han empleado para simbolizarlo: el cordero blanco herido,

<sup>33</sup> "Los colores de la reina / Visitó galán el clave, / Príncipe que es de la sangre, / u aun aspirante a ser rey" (L. de Góngora, "Romance del palacio de la primavera", en *Poesías*, p. 65); Cirlot, por su parte, afirma que el rojo en la cultura humana ha sido asociado a "sangre, herida, agonía, sublimación" (p. 136).

“cardenico alhelí” lo llama también Góngora.<sup>34</sup> “Clavel sentado sobre marfil” está en esta serie. Tenemos así:

- 1) *clavel*: ‘Cristo’
- 2) *clavel sobre marfil sentado*: ‘Cristo’;

dos simbolizaciones que refuerzan el sentido espiritual. Sin embargo, al tomar la primera posibilidad se plantea el problema del significado del resto del verso. ¿Qué sentido espiritual tiene: *sentado sobre marfil*?

Al consultar el *Diccionario de la Real Academia Española* encontramos tres acepciones de la palabra *sentado*:<sup>35</sup>

- 1) participio pasivo de *sentar*
- 2) juicioso, sesudo, *quieto*
- 3) en botánica: aplícase a los hojas, flores y demás partes de la planta que carecen de pedúnculo.

Si tomamos los sentidos de *clavel*: ‘flor’ y ‘labios femeninos’ estaremos utilizando la tercera acepción:

- 1) ‘un clavel cuyo pedúnculo está enterrado en un pedazo de marfil’
- 2) ‘los labios rojos sobre la piel blanca semejan un clavel enterrado en un pedazo de marfil’.

En cambio, si se toma el tercer sentido: ‘Cristo’, entonces se cae a la primera acepción: participio pasivo de *sentar*; con lo que el verso 6 quedaría de la siguiente manera:

“*de ese clavel sobre marfil sentado*: significa:

- 1) ‘de Cristo sentado sobre el trono’, que a la vez significa

<sup>34</sup> Ensalada: “En medio a la monarquía”, en *Obras poéticas*, editadas por Fulche del Bosque, Nueva York, 1921, t. II, pp. 231-235. (Esta referencia se la debo a la Dra. Margit Frenk.) Balbuena utiliza también otras metáforas para unir estos dos colores: “blanco aljófar en rubíes injerto”, “has visto entre la nieve deshojada / una encarnada rosa / o algún rubí sobre marfil sentado / o a la nieve mezclada / la hojuela olorosa / del clavel rojo en carmesí bañado?”, *Siglo de oro...* Égloga I.

<sup>35</sup> Tomo sólo las acepciones que se relacionan con el texto estudiado.

2) 'de Cristo *quieto* sobre la cruz' (segunda acepción de *sentado*).

Esta simbolización es bastante complicada por la lejanía que existe entre los elementos comparados, pero el camino que los une puede encontrarse claramente en textos anteriores o de la época.

La unión simbólica *marfil-trono-cruz* tiene un carácter plenamente religioso. El marfil, materia muy apreciada desde la antigüedad, fue uno de los materiales de que estaba hecho el templo de Salomón (trono de Dios). Dice Góngora:

Y al de Salomón, aunque eran  
 Sus piedras rubios metales,  
 Marfil y cedro sus puertas,  
 Plata fina sus umbrales;  
 ("Romance A la ciudad de Granada").<sup>36</sup>

Pero también estaba hecho de marfil el trono de Salomón. Dice el *Dictionnaire des Symboles* que el marfil, por su blancura es símbolo de la pureza y que su uso en el trono de Salomón lo puede asociar al simbolismo del poder, en el sentido de que su dureza lo vuelve irrompible e incorruptible.<sup>37</sup>

Para entender el segundo paso de la simbolización: *trono-cruz*, hay que recurrir a los textos litúrgicos de la iglesia católica. La cruz en que murió Cristo fue el trono desde el que reinó, porque al redimir al hombre se convirtió en el rey de la humanidad:

Canta, oh lengua, la gloria de esta guerra,  
 celebra el noble triunfo del madero  
 di cómo un Redentor, Dios y Cordero  
 sacrificado en tí ganó la guerra.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Puede verse en esta estrofa una nueva unión semántica, y por esto simbólica, entre la madera (cedro) y el marfil.

<sup>37</sup> El marfil, entonces, es símbolo de pureza y de poder; mismas características que se le atribuyen a la Cruz de Cristo, como podrá observarse más adelante.

<sup>38</sup> Textos litúrgicos del Viernes Santo.

Son múltiples los textos en que se atribuyen a la cruz las virtudes de Cristo: es santa, es noble, es digna de adoración; pero existe uno en el que aparece claramente la asociación trono-cruz: "Pregonad entre las gentes que Dios reinó desde el madero."<sup>39</sup>

Por lo demás, si analizamos los semas que componen los significados de *marfil* y de *cruz de Cristo* encontraremos que son muy parecidos, siempre y cuando aceptemos que en el significado mismo de esa *cruz* existen necesariamente elementos simbólicos, ya que esa es la razón de que no se confunda con otras cruces. Veamos:

- Marfil*: 1) 'blancura'  
 2) 'forma circular y alargada' (colmillo de elefante, su forma natural)  
 3) 'elevación desde su base'  
 4) 'excelencia del material'  
 5) 'dureza'  
 6) 'símbolo de poder'.

- Cruz de Cristo*: 1) 'blancura simbólica'<sup>40</sup>  
 2) 'forma circular y alargada'  
 3) 'elevación'  
 4) 'excelencia del material'<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Textos de la Misa Votiva de la Santa Cruz.

<sup>40</sup> La blancura le viene a la cruz por su identificación con Cristo pues al ser instrumento de suplicio fue el instrumento de la redención humana: "Oh bendita Cruz, que sola tú fuiste digna de llevar al Rey y Señor de los Cielos", canta la liturgia del Viernes Santo. Pero también la cruz es blanca porque es santa, pues "la blancura simboliza el estado celeste" (Cirlot, s. v. *blanco*). Dice un texto de la Misa de la Santa Cruz: "Dios, que por la preciosa sangre de tu Unigénito Hijo quiso santificar el estandarte de la vivificadora cruz, concédenos. . ." Pero también la blancura de la cruz simboliza otra noción cristiana: para el cristianismo, antes de llegar a la santificación (y a la salvación) debe pasarse por el dolor (la cruz); éste es el único camino. Así en el Apocalipsis de San Juan el blanco es el color del vestido de los que "han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del Cordero" (Cirlot, s. v. *blanco*). Es decir, el sacrificio "blanquea". De ahí que el símbolo (cruz) del sacrificio sea blanco.

<sup>41</sup> "Oh cruz fiel, árbol único en nobleza / Jamás el bosque dio mejor tributo en hoja / en flor y en fruto" (Liturgia del Viernes Santo).

5) 'dureza' <sup>42</sup>

6) 'símbolo de poder (espiritual).

Queda todavía una pregunta ¿por qué se han de practicar las virtudes de la Madre de Cristo crucificado (versos 7 y 6), es decir de la "Madre sufriente", según el sentido espiritual del soneto? Porque en él Balbuena nos está presentando la ideología católica: la vida es un lugar de prueba en donde se debe aceptar y gustar el dolor como paso necesario para llegar a la santificación y la salvación. Que éste es el sentido profundo del soneto se deduce de la limpidez estructural sintáctica con que es presentado. En cambio, la falsedad y la apariencia del mensaje que aparece en la primera lectura se ponen de manifiesto al observar la "artificiosidad" (la mala construcción) de la estructura; es una construcción falsa, por tanto: es un mensaje falso. Una construcción "no aceptada" lleva un mensaje "no aceptado". Si no fuera éste el sentido real del soneto, mal hubiera podido escribir Balbuena con su *Compendio Apologético en Alabanza de la Poesía*:

Al fin ha sido y es la poesía, desde el principio del mundo, alegría y solaz suyo, tan agradable y dulce que con su deleite armónico concierta el ánimo y le entretiene, compone el espíritu, mitiga la ira, alivia los trabajos, acompaña la soledad y, como dice Macrobio, *despierta la virtud, recrea...* <sup>43</sup>

El mensaje primero o aparente del soneto no "despierta la virtud", sino al goce de los placeres humanos. Esta doctrina pagana ha sido siempre condenada por la ideología católica y por la iglesia, de la que Balbuena era ministro; por tanto, hubiera caído en el ridículo cuando escribió:

<sup>42</sup> El autor del himno litúrgico pide a la cruz que renuncie a su dureza: "Doble tus ramas árbol, ¡ay! distiende / la fibra de tus entrañas, hazte blando; / de ti su madurez está colgando / la muerte sobre tí, muerto, la tiende" (Liturgia del Viernes Santo).

<sup>43</sup> B. de Balbuena, *La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía*, México, Porrúa, 1975, p. 136.

Y aunque yo conozco y sé esto y la (poesía) que aquí escribo no es del todo divina, es a lo menos honesta y grave. . ." 44

b) *Las lecturas múltiples*

Estas lecturas se distinguen de la original por la dirección que siguen, pero no debe pensarse que el lector o el estudioso pueden inventarlas. La unión de los segmentos está determinada por la comunidad de ritmo o de rima y por la relación semántico-sintáctica. Aunque dos versos o hemistiquios tengan la misma rima, si no hay relación sintáctica entre ellos, no habrá texto nuevo.

Los temas de las nuevas lecturas casi siempre son afines al tema principal y participan de la dualidad humano/espiritual que tiene el soneto; un texto podrá exaltar la belleza femenina y otro recordar el origen espiritual del hombre. En ellos aparece empleado el simbolismo con mucha frecuencia.

Veamos algunos tipos de lecturas múltiples:

1) *Hemistiquios unidos por la rima:*

	VERSOS
a) La hermosura	9
el tiempo la apresura	12
b) Imagen de la belleza femenina:	
Oro ensortijado	2
sobre marfil sentado	6
c) Todas las cosas (son)	14
encarnadas rosas	11

2) *Lectura alternada de hemistiquios y de derecha a izquierda*

a) Todas las cosas	14
y (las) encarnadas rosas	11
hallan y tienen fin	14
(en) la lumbre de oro	11

3) *Unión de versos en dísticos*

a) Ese cabello de oro ensortijado	2
coged las flores y alegrías del prado	7
b) ¿De qué fruto os será la hermosura	9
Si la edad pasa (y) el tiempo la apresura	12
c) Mientras la primavera está presente	5
(que) el tiempo corre, huye y no se siente	8

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 146.

- |  |    |
|--|----|
| d) Coged las flores y alegrías del prado                 | 7  |
| la lumbre de oro y encarnadas rosas                      | 11 |
| e) (que) el tiempo corre, huye y no se siente            | 8  |
| sobre las tiernas rosas del oriente                      | 4  |
| 4) <i>Lecturas dentro de una misma clase de estrofas</i> |    |
| a) Mientras que por la limpia y tersa frente             | 1  |
| (y) sobre las tiernas rosas del oriente                  | 4  |
| (mientras) la primavera está presente                    | 5  |
| (que) el tiempo corre, huye y no se siente               | 8  |
| b) ese cabello de oro ensortijado                        | 2  |
| de ese clavel sobre marfil sentado                       | 6  |
| (que) al fresco viento vuela marañado                    | 3  |
| coged las flores y alegrías del prado                    | 7  |
| 5) <i>Diversas lecturas de una misma estrofa</i>         |    |
| a) Mientras la primavera está presente                   | 5  |
| coged las flores y alegrías del prado                    | 7  |
| de ese clavel sobre marfil sentado                       | 6  |
| que el tiempo corre, huye y no se siente.                | 8  |
| b) Coged las flores y alegrías del prado                 | 7  |
| de ese clavel sobre marfil sentado                       | 6  |
| mientras la primavera está presente                      | 5  |
| que el tiempo corre, huye y no se siente.                | 8  |
| c) ¿De qué fruto os será la hermosura                    | 9  |
| la lumbre de oro y encarnadas rosas                      | 11 |
| cuando el invierno vista con su nieve?                   | 10 |
| d) Cuando el invierno vista con su nieve                 | 10 |
| la lumbre de oro y encarnadas rosas                      | 11 |
| ¿De qué fruto os será la hermosura?                      | 9  |

6) *Existen estrofas que no aceptan lecturas múltiples* <sup>45</sup>

Si la edad pasa, el tiempo la apresura	12
las horas vuelan y en su curso breve	13
hallan y tienen fin todas las cosas.	14

ANTONIO ALCALÁ ALBA

Centro de Lingüística Hispánica  
Instituto de Investigaciones Filológicas

<sup>45</sup> Sin embargo, sí aceptan la combinación con versos de otras estrofas para formar lecturas distintas. Sin duda la imposibilidad de combinarse los versos en otro orden se debe a que el mensaje que llevan en su lectura original vale tanto para la lectura con sentido humano o profano como para la que tiene sentido espiritual.