

INTENTO DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL EN UN CUARTETO DE RAMÓN CHESA

José Luis CALERO LÓPEZ DE AYALA

ÍNDICE

1. Presentación
2. Cuadro paradigmático y sintagmático del cuarteto de Chesa
3. Visión de conjunto
4. Análisis pormenorizado
 - 4.1. Paradigma B. Sujetos
 - 4.2. Paradigmas G, H, e I. Verbos
 - 4.3. Paradigma F. Adjetivos
 - 4.4. Paradigmas secundarios
 - 4.4.1. Paradigma A
 - 4.4.2. Paradigma C
 - 4.4.3. Paradigma D
 - 4.4.4. Paradigma E, J y L
 - 4.4.5. Paradigma K
5. Conclusiones
6. Notas
7. Bibliografía manejada

1. PRESENTACIÓN

Las investigaciones que en estos últimos años están realizando los lingüistas con respecto al *hecho poético*, han variado diametralmente el concepto que sobre el tema se tenía. Es Jakobson quien sienta las bases de la nueva investigación, en la ponencia titulada: *LINGÜÍSTICA Y POÉTICA* que presenta en la primavera de 1958 en Bloomington, Indiana, y donde implica

ambas ciencias como componentes coadyuvantes en el análisis y estudio profundo de todo texto poético y dice al efecto: «El análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética, que puede definirse como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás funciones del lenguaje. En su sentido más amplio, trata de la función poética y no sólo dentro de la poesía, ya que esta facultad aparece superpuesta sobre otras funciones en el lenguaje, sino también fuera de ella, donde se dan algunas otras que están por encima.»¹

El concepto de poesía ha variado en los últimos tiempos. Hockett con un criterio muy vanguardista dice que: «Una mejor definición básica del discurso poético sería la de que en él se aprovechan al máximo las asociaciones secundarias de las configuraciones fonemáticas que representan a los morfemas como medio de reforzar el significado directo, literal, de las palabras. El ritmo, la rima y la asonancia surgen en poesía como medio formal para un fin.»²

Este autor da un valor especial a las configuraciones fonemáticas, como él dice, para reforzar el significado literal de las palabras, es decir, que en poesía, sin olvidar el plano del contenido, hay que fijarse y adquiere auténtico valor, el plano de la expresión, en el cual intervienen un variado número de elementos.

Greimas, aclara el concepto poético oponiéndose a que se considere este como un subconjunto del hecho literario, puesto que el mentado concepto literario es una suma de connotaciones de ámbito social, las cuales varían al ritmo que varía la sociedad en que se encuentra inmerso y dice: «Adoptando la perspectiva de los efectos de sentido producidos en el oyente, se podría por extensión, considerar como poético todo aquello que en otras civilizaciones, tiene su origen en lo sagrado: himnos, rituales cantados, así como ciertos textos religiosos o filosóficos». Pero seguidamente añade que: «sólo podrá reconocerse su especificidad (de hecho poético), en el caso de que el efecto producido esté justificado por una disposición estructural del discurso que le sea propio».³

Es decir, viene a aclararnos que el hecho poético es una conjugación entre el plano de la expresión y el del contenido, aunque para llegar al segundo, tiene que ser a través de un profundo análisis del primero, del cual se debe encargar la Semántica Poética empleando todos los procedimientos de análisis que entren dentro de su ámbito.

De acuerdo con el concepto saussuriano de signo lingüístico y siguiendo a Greimas, todo signo lingüístico tiene una dimensión variada, por lo que puede considerarse como tal el discurso poético. Pero esto no aportaría luz al trabajo, y se impone la participación de ese signo lingüístico complejo que es el discurso poético, encontrándose en esa segmentación el objeto poético ya que es peculiar y propio.

A juicio de Greimas este segmentar signos concretos debe realizarse de acuerdo con un «orden sistemático y jerarquizado» que es precisamente lo que va a caracterizar al signo poético en particular, del signo lingüístico en general, que admite solamente la división sintagmática, mientras que la división que se haga del discurso poético debe ser en unidades que teniendo todo el valor de dicho signo tenga además y dentro del plano del contenido la significación que podríamos llamar de sentido, y que es la que nos permitirá ver el discurso como un todo, mientras que ese mismo valor nos tiene que permitir establecer una serie de relaciones comparativas entre aquellas unidades que el poeta ha querido interrelacionar para conseguir su objetivo, que no es otro que el mensaje poético.

Según lo antedicho, uno de los tipos de análisis al que se puede someter un texto poético es el estructural. Y al respecto opina Jean Paul DUMONT: «El análisis estructural de un texto poético, intenta dar cuenta del efecto de sentido que figura en la base de su percepción emotiva... permite descubrir la coherencia y la claridad de su organización paradigmática tal y como se manifiesta en todos los niveles a la vez: fonético, gramatical, semántico, prosódico». ⁴

Teniendo en cuenta lo que antecede se intenta el análisis estructural de un texto poético de Ramón CHESA siguiendo los pasos que Jean Paul DUMONT señala en el trabajo que incluye en la obra: *Ensayos de semiótica poética*, y que titula: «literalmente y en todos los sentidos *Ensayo de análisis estructural de un cuarteto de Rimbaud*.»

(Ramón CHESA es un poeta desconocido al cual se ha llegado de forma casual, al conocer su obra titulada: *Horas de suspiro*.)

Para su análisis elijo un fragmento del soneto que incluye en el libro citado y que titula: *Mi hijo muerto*. El cuarteto analizado es el siguiente.

Tu yo en mí es mío, yace ante ti
tu risa ya en mí yerta entre ti
tu carne en mí tersa asume a ti
tu gracia revierte a mí, vista por ti.

2. CUADRO PARADIGMÁTICO Y SINTAGMÁTICO DEL CUARTETO DE CHESA

	A	B	C	D	E	F	F'	G	H	I	J	K	L
1	tu	yo		en	mí			es			mío		
									yac	e		ante	ti
2	tu	risa	ya	en	mí	yerta						entre	ti
	tu	carne		en	mí	tersa							
3									asum	e		a	ti
	tu	gracia							reviert	e			
4				a	mí		vista					por	ti

3. VISIÓN DE CONJUNTO

El presente cuarteto tiene tres paradigmas básicos que le sirven de fundamento y estructura, tomando la composición desde los planos: fónico, semántico, morfológico y sintáctico. Son el A, E y L.

En el plano fónico, nos encontramos con que estos tres paradigmas citados le dan a la composición una asonancia reiterativa, que iguala a los cuatro versos en el paradigma L, asonancia que se repite en A y E.

En el plano morfológico proporcionan unidad al cuarteto, puesto que el juego está establecido entre *tu*, *mi*, *ti*, que se repiten en los versos donde *tu* adquiere rango como determinante posesivo, pero al coincidir en la forma con el nombre personal⁵ de la segunda persona se iguala a los de los paradigmas E y L, integrados el primero por la modalidad del nombre personal de primera persona y el segundo por el nombre personal de segunda persona en su variante *ti*.

Semánticamente estos paradigmas continúan sirviendo de sustento a la composición, puesto que en el plano del contenido la comunicación y el mensaje se establecen entre la primera y la segunda persona, pero al tomar precisamente estas formas nominales y no pronominales, hace pensar que la

comunicación se establece en el plano mental de los seres, entre su espíritu, pues el autor parece que ha pretendido adjudicarle auténtico valor espiritual. Mensaje entre la esencia de dos seres fuertemente unidos y cercanos, más aún, como un mismo ser, puesto que el uno es prolongación del otro, es la comunión con el otro, es la razón y el ser del otro, y esa comunicación sublime conseguida precisamente por el juego de nombres personales auxiliados por las preposiciones de los paradigmas D y K, queda clara, al saber el título que el autor pone al poema.

En realidad y desde el plano del contenido, la estructura superficial del poema podría reducirse a los paradigmas citados, con lo que quedaría así:

tú en mí ante ti
tú en mí entre ti
tú en mí a ti
tú a mí por ti.

Es claro que esto sería la metamorfosis de las transformaciones habidas en la estructura profunda, su quinta esencia.

Sintácticamente los paradigmas A, E y L, juegan su papel, aunque este a simple vista es menos claro y por tanto más discutible, puesto que a nivel sintáctico no tienen valor los paradigmas y sí los sintagmas.

Planteada así la cuestión, nos encontramos con una igual distribución sintagmática de los versos 1 y 3, estando el 2 muy próximo a ellos, aunque con ligera variante, puesto que en estructura superficial, el 1 y 3 están formados cada uno de ellos por dos proposiciones, entre tanto que el segundo consta de una sola, aunque claramente y en estructura profunda se adivinan dos con una supresión verbal en la segunda de ellas.

Por lo que respecta al último verso del cuarteto es aventurado repetir lo dicho para el tercero, puesto que la oración formada en él, está lo suficientemente oscura como para no ver la intencionalidad del autor, ya que en este verso se incluye un sintagma, concretamente el último, que encierra sus dificultades para un análisis sintáctico.

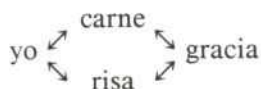
En una visión sintagmática de conjunto, captamos que el cuarteto está integrado por cuatro oraciones, cada una de las cuales se corresponde con el verso adecuado, siendo la primera y tercera compuestas, la segunda cuasi compuesta y la cuarta es preferible considerarla simple ante las dificultades interpretativas reseñadas más arriba.

4. ANALISIS PORMENORIZADO

4.1. Paradigma B. Sujetos

Está integrado por cuatro sustantivos en oposición concreto-abstracto y formando simetría, ya que concretos son 2 y 3, mientras que abstractos lo son el 1 y 4. El 2, 3 y 4 son femeninos, en contraposición al 1 que carece de género al ser nombre personal de la primera persona y por tanto es susceptible de los dos.

Entre estos grupos de nombres se pueden establecer unas relaciones, pues el *yo* como ente abstracto pero real al ser, se concreta mediante *carne* en el plano material, entre tanto que el metafísico lo hace por *risa*, que se espiritualiza con *gracia*. Dicho de otra forma, el autor busca y consigue el juego metafórico entre el *yo*, ente dual, en sus dos versiones: la corpórea por una lado y la espiritual y sublime por otro.



Partiendo del *yo* como ente real, se disgrega en una dualidad: material, representada por *carne*; espiritual, simbolizada por *risa*, en sentido de felicidad y hasta como personificación de ese mundo inmaterial y pensante. En un paso posterior y como resultado de la acción de los elementos anteriores, estos vuelven a converger y conseguir la meta final e ideal de la *gracia*, que quizá el autor debería haber insertado con mayúscula.

Pero a su vez, este camino se puede recorrer a la inversa, y partiendo de la *gracia* como estadio natural del que nace, este se bifurca en un plano material y en otro inmaterial, los cuales vuelven a converger en ese *yo* como ente realizado, abstracto y sublime, meta última, aunque finita, del ser.

El poeta ha elegido con sumo cuidado estos sustantivos y con ello pretende definir al ser mediante los rasgos más característicos, en una simbiosis de elementos esenciales.

Con *yo* define al ser real existente y personificado, por cuya desaparición sufre y del cual es engendrador y por tanto, en él se ve reflejado. *Risa* viene a significar el extracto, la síntesis del aspecto feliz que toda existencia tiene, mientras que *carne*, sintetiza el polo opuesto, lo tangible y egoísta que hay en todo ser. *Gracia* viene a participarnos el estado supremo como liberador de las cargas a que se ve sometida toda criatura por el mero hecho de tomar parte de esta vida terrena.

4.2. Paradigmas G, H, e I. Verbos

Se aprecian dos niveles bien diferenciados. En primer lugar tenemos el

paradigma G compuesto por el verbo copulativo *ser* plasmado en tercera persona singular del Presente de Indicativo, que viene citado en el primer verso, en tanto que en el segundo y tercero está sobrentendido, adivinándose de forma palpable en la estructura profunda.

Esto viene a demostrar que el poeta al componer el cuarteto partió de una maqueta idéntica en las cuatro trovas de la composición, por lo que respecta al ritmo de cantidad y que fueron, en su concepción, dodecasílabos, medida que en la estructura superficial solamente conservará el cuarto, entre tanto que los tres primeros quedarán reducidos a decasílabos. Lo dicho viene avalado porque, como se anuncia más arriba, el paradigma G en los versos 2 y 3 exige de manera clara la forma verbal *es*, como ocurrirá igualmente en los mismos versos y con respecto al paradigma J, y el posesivo *mia*, con lo cual se igualan en el número de sílabas y si posteriormente se rompe esta igualdad es debido a las transformaciones pertinentes habidas. Así pues, en una de sus primeras formas de elaboración, el cuarteto debía tener la siguiente maqueta:

10. tu / yo_en / mi_es / mí / o. / ya / ce_an / te / ti
12. tu / ri / sa / ya_en / mí / yer / ta_es / mí / a_en / tre / ti
12. tu / car / ne_en / mí / ter / sa_es / mí / a_a / su / me_a / ti
12. tu / gra / cia / re / vier / te_a / mí. / vis / ta / por / ti

La consecuencia de estas transformaciones es que resulten los tres primeros versos como decasílabos, en tanto que el cuarto permanece como dodecasílabo.

En el segundo nivel verbal nos encontramos con el paradigma H, formado por los lexemas verbales en los versos 1, 3 y 4, destacando la ausencia de tal elemento en el 2, mientras que el 1, está constituido por los morfemas verbales que al corresponderse en todos ellos con verbos de la segunda conjugación en tercera persona del singular del presente de indicativo, hay coincidencia de fonema. Semánticamente este paradigma H es el nudo o núcleo del cuarteto y las tres formas que aparecen vienen a poner de manifiesto un mismo concepto de manera reiterada, aunque para encontrar y captar su absoluto valor hay que tener en cuenta las proposiciones de que son núcleo y mejor aún, la oración de que forma parte.

El valor de IH, hemos de tomarlo en el sentido de atraer a *sí*. Por tanto es atraer hacia *sí* a ese *yo* tuyo engendrado por *mí*, que se emociona ante *tí* y que es el mismo *yo* engendrado. Este *yo yacente*, unido a la *risa yerta* y a la *carne tersa* viene a marcar el patetismo del poema que traspasa de dolor al rapsoda por la muerte del hijo, pero aunque transido por ese dolor, deja paso a la esperanza por mediación de la gracia que revierte al progenitor después de vista por *tí*, o lo que es lo mismo, puesto que el poeta emplea este término

en sentido figurado, esa gracia que el yacente ha poseído vuelve a su lugar de origen que es el poeta-padre.

4.3. Paradigma F. Adjetivos

El paradigma F de los adjetivos está muy inteligentemente utilizado por el autor.

Desde el plano fonético puede apreciarse una reiteración que da lugar a unas pausas mediales y que podrían considerarse colocadas inmediatamente después de la cesura, encabezando los hemistiquios correspondientes.

El fonema final que se repite en los sintagmas 2F, 3F se opone a otro fonema también reiterado en 1I, 3I, 4I produce un fuerte contraste, lo que proporciona buen grado de musicalidad a la composición, ya que ésta se ve enriquecida precisamente con los fonemas vocálicos que se repiten en los paradigmas A, E, L, que junto con los de F e I, producen esta distribución:

u, i, e, i.
u, i, a, i.
u, i, a, e, i.
u, i, a, e, i.

Semánticamente 2F y 3F, son adjetivos calificativos especificativos referidos a cualidades humanas que el autor emplea para hacer más patente que se encuentra ante un ser sin vida, resaltando esa risa estática y esa carne quieta. Podríamos decir que son los elementos que en el cuarteto emplea para dejar constancia de la figura necrófila y yacente.

Frente a estos dos adjetivos propios y atribuibles a la materia corpórea, al ser en cuanto que es humano, en cuanto que es perecedero, se opone con fuerza y carga connotativa el participio de predicativo con cualidades adjetivas 4F', que viene con gran contenido figurativo a señalar que la gracia solamente puede ser palpada precisamente por una mutación conseguida después del disfrute del Ser Supremo, pudiendo adquirir a partir de entonces nivel terrenal y volver al ser engendrador. Es decir, con esta *vista* viene a marcarnos el otro nivel, el inmaterial, el del espíritu, de tal forma que el ser cuando es liberado de todas sus cualidades humanas mediante la *vista*, adquiere la *gracia* (quizá con mayúscula), pero atención, pues esta *vista* es posesiva ya que en tal sentido está empleada y una vez determinada dicha posesión, es cuando lo poseído podemos, al disponer de él, entregarlo.

Vemos pues, como este sintagma 4F', se opone a los sintagmas 2F y 3F. Esta oposición se da en diversos planos y se puede concretar en este esquema:⁶

Plano	4F'	2F, 3F
Ideal	Sustancia	Materia
Imaginario	Abstracto	Concreto
Racional	Irreal	Real

En el plano ideal se oponen, en tanto que uno está referido a la sustancia misma mientras que los otros dos hacen clara referencia a la materia.

En el plano imaginario, la oposición se da con respecto a los conceptos abstracto/concreto. Es abstracta la vista de la gracia que aunque adquiere cierto matiz personificador no alcanza el grado preciso de concreción capaz de poderse captar algo que tan solo se puede hacer con los ojos de la inteligencia y del raciocinio.

Por último y desde el plano de la razón, la oposición que se da es irrealidad/realidad, pues irreal es la vista de la gracia frente a estos otros conceptos reales de la *risa yerta* y la *carne tersa*.

4.4. Paradigmas secundarios ⁷

El resto de los paradigmas se podrán clasificar en un segundo nivel, puesto que son empleados para coadyuvar en la comunicación. Pero tienen otro valor además del semántico mencionado y es el empleo que de estos paradigmas se hace, con un claro objetivo, amén de los ya mencionados ritmos de intensidad y tono, aunque a simple vista quede más claro el primero.

4.4.1. Paradigma A

Formado por el determinante posesivo *tu* que se repite en los cuatro versos.

Adquiere distintos valores. Por un lado y quizá el menos significativo, sea el plástico, aunque este parece indiscutible ya que junto a los paradigmas E y L, consigue una simetría que entre otros rasgos tiene el de la plasticidad. En los cuatro versos el posesivo *tu* actúa de anacrusis.

Semánticamente este posesivo en segunda persona, adquiere una carga significativa especial, pues el poeta lo emplea para denotar la cercanía entre los personajes, su proximidad, que es tan íntima que como veremos en la utilización paralela de los nombres personales del paradigma E y L, llega a confundirse el uno con el otro, mejor aún a fundirse en un mismo ser, en un

mismo ente con valor inmaterial. También viene a resaltar con más énfasis si cabe la intimidad de los personajes.

4.4.2. Paradigma C

Está formado por el adverbio de tiempo *ya*, con presencia material en el verso 2, pero sobreentendido en 1, 3 y 4 de una manera clara y fehaciente.

El hecho de que el poeta lo inserte en el verso 2 y no lo haga en los otros, tiene una finalidad clara y es, desde un punto de vista estructural, como recurso para suplir en la proposición que se encuentra integrado al verbo, que no aportaría datos imprescindibles en una oración tan bien distribuida y pensada. Así, no hay verbo, pero deja constancia de su presencia por medio de este adverbio de tiempo que no puede estar referido como tal, nada más que al verbo ausente en estructura superficial, que no así en la profunda.

Semánticamente tiene valor primordial, pues además de venir a señalar la temporalidad, consigue hacer presente la consumación de la muerte. Esa consumación se realiza precisamente en un momento crucial y significativo, pues el poeta lo coloca precisamente junto a *risa*, con lo que quiere dejar patente que la muerte llega en el preciso momento en que la risa se pierde, en el instante en que la parte feliz y toda posibilidad de felicidad desaparece. Este parece el motivo, y no otro, de que el adverbio temporal esté situado en este verso, puesto que en los restantes tendría un valor secundario, mientras que aquí, adquiere toda su dimensión.

4.4.3. Paradigma D

Caracterizado, como otros varios de este poema, por la reiteración del mismo al repetirse en los tres primeros versos y variar en el cuarto.

El valor del sintagma presente es de un tercer orden, limitándose a conservar la armonía de la composición, tanto en el plano morfológico como en el fonético.

Sintácticamente viene a señalar la función de circunstancial de lugar, y quizá el 4D sea el más significativo por cuanto que al cambiar la preposición y colocar *a*, señala la dirección de esa *gracia* que es palabra clave en el cuarteto y en la cual se centra la esperanza del poeta y de cualquier otro ser.

4.4.4. Paradigmas E, J y L

Estos paradigmas son analizados juntos por tener varios puntos convergentes.

El E está integrado por la variante del nombre personal de segunda persona *mi*, que se repite en los cuatro versos, mientras que el J se ajusta a un recurso ya analizado en el C, de materializar el sintagma en estructura superficial en un solo verso, que en este caso es el 1, yendo sobreentendido en

estructura profunda en las trovas 2 y 3. Hay que destacar la ausencia, tanto superficial como profunda, del sintagma en el verso 4.

Morfológicamente, dicho paradigma está integrado por el pronombre personal *mío*, que varía de género en 2J y 3J, aunque aquí el poeta no los cristaliza sino en la estructura profunda.

Con respecto al paradigma L, coincide con el E en cuanto que está integrado por otro nombre personal, en este caso, de segunda persona y en su variante *ti*.

Entre estos paradigmas se pueden establecer diversos paralelismos. Veámoslos.

Fonéticamente descansa en ellos la musicalidad del cuarteto, ya que el E forma una rima interior de gran efecto al coincidir con la rima final, sin olvidar el ritmo de intensidad, que se ve enriquecido con esta distribución acentual. Para romper la monotonía que podría suponer la repetición en los cuatro versos del mismo formato, el poeta en el verso 1 incluye el paradigma J cuya forma pronominal posesiva viene a destruirla.

Sintácticamente presenta también un paralelismo, puesto que tanto E como L funcionan como núcleos de unos circunstanciales de lugar. Esta equivalencia viene a romperse nuevamente en J, que al actuar como predicativo, es el elemento que hace más acusada la monotonía de funciones en los otros sintagmas y por consiguiente es un nuevo recurso del rapsoda para destacar la acción entre las dos primeras personas, actores esenciales del poema, más bien agonistas, como diría Unamuno.

Semánticamente tienen un gran peso estos tres paradigmas ya que sirven de complemento los unos a los otros, siendo, por otro lado, los núcleos de la comunicación, de la acción y de la trama. Tu *yo*, tu *risa*, tu *carne* que son *mías*, vienen a *mi*, después de disfrutadas o padecidas por *ti*.

La estructura del mensaje se quiebra en el último verso, pues el concepto que maneja es más sublime y el fin último, que es la gracia, por lo cual desaparece el 4J posesivo, pues *tu gracia* ya no es *mía*, sino que llegará a mí por tu mediación, *por ti*. Tú la poseerás y revertirá a mí, con lo cual al engendrarte estaba creando mi propia felicidad suprema.

4.4.5. Paradigma K

Formado por preposiciones, puede pasar desapercibido su valor que resulta primordial desde el plano del contenido y por tanto viene a completar el total y absoluto significado del poema.

Para la captación absoluta de los valores de estas preposiciones empleadas tendremos que formar unos sintagmas con la suma de los siguientes paradigmas en los cuatro versos: A + B + K + L.

Así tendremos en el primer verso: tu yo *ante* ti.

Esto es tanto como afirmar que del propio yo nadie puede responder

sino yo mismo. Por tal motivo el poeta enfrenta y sitúa *su yo ante ti*.

En el verso 2: tu risa *entre* ti.

El autor ve la risa como embajadora de la felicidad terrena y como tal, para que esa «hilaridad» (figurada) se produzca, tiene que ser compartida *entre* alguien. La risa viene a marcar, hasta cierto punto, el aspecto social del ser y en cuanto social no puede estar solo.

El verso 3: tu carne *a* ti.

Es tanto como admitir que la carne nace y muere en ti sin mayor importancia y sin mayor transcendencia.

Finalmente el 4: tu gracia *por* ti.

Queriendo decir que *la gracia*, lo más apetecido, la meta de todo ser, la debes alcanzar por ti, por tus acciones, por tus valores, por tus propios merecimientos puesto que se convertirá en algo imperecedero y eterno.

5. CONCLUSIONES

Después del estudio realizado ha podido apreciarse que el poeta no obró de manera fortuita y casual, y su poema no es fruto exclusivo de la inspiración y de las musas, sino que su trabajo es el resultado de una obra muy elaborada, en la cual ha utilizado todos los recursos lingüísticos de manera precisa, siendo el saldo una composición de gran valor.

El análisis estructural ha aportado gran cantidad de enfoques y ángulos que vienen a facilitar la comprensión del cuarteto, de tal manera que una lectura del mismo, incluso para lectores avezados en textos poéticos, tiene que pasarles desapercibidas una cantidad de matices, lo suficientemente esenciales que hacen perder a la composición gran parte de su contenido semántico y poético, de tal suerte que ese mensaje que el autor quiere comunicar, queda disminuido. En cambio, mediante un estudio estructural metódico, la obra adquiere casi su absoluto valor, puesto que nos acerca más al pensamiento del poeta y en especial aproxima en grado sumo los dos planos que juegan en toda comunicación: expresión y contenido.

Por otro lado, toda comunicación es el resultado de numerosas transformaciones habidas a partir de la estructura profunda, hasta llegar a la superficial que se nos ofrece. Pues bien, el análisis de cualquier texto nos acerca a las oraciones nucleares, resultado directo de la transformación profunda y por tanto, todo mensaje al que se le aplique el análisis, queda clarificado, pero si esto ocurre en poesía, más concretamente en esta forma de poesía actual en que la estructura superficial está tremendamente lejana de la profunda, el estudio se hace imprescindible.

Se puede objetar que cualquier tipo de análisis acerca ambas estructuras enriqueciendo la comprensión o facilitándola y efectivamente así es, por lo que un estudio sintáctico de un texto en prosa puede ser suficiente, ya que el

propio contexto encierra en sí buena dosis de relaciones entre los elementos que lo integran, pero ante un texto poético vanguardista, esto es insuficiente, pues las palabras que lo constituyen están cargadas de connotaciones que quedarán esclarecidas por un análisis paradigmático, en el cual se pueden apreciar los motivos de la elección de unos elementos en vez de otros, dentro del mismo paradigma y como se dice antes, nos acercamos al pensamiento del poeta que es en definitiva quien de verdad creó lo que nos quiso comunicar.

Pero ni aún entonces seremos capaces de hacernos cargo total de la comunicación, pues siempre estamos refiriéndonos a la materialización de un pensamiento y todo nuestro trabajo tiene que estar referido a esas materializaciones.

Si el literato cuando crea nos pudiera dejar constancia de su psiquis, de su estado de ánimo, de su disposición mental en el momento de la creación y esta fuera susceptible de algún tipo de análisis posterior que se uniera a los ya realizados, habríamos conseguido una conjunción cuyo resultado sería penetrar en lo más profundo, en los entresijos, en el alma del poeta y del poema y entonces es cuando habríamos conseguido la obra perfecta. Esto no es así y por tanto nos debemos conformar, por el momento, con un estudio lo más profundo posible, puesto que cuanto más ahondemos en ese estudio más perfecto será el trabajo y por consiguiente, mejor comprenderemos el texto.

6. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1.- JAKOBSON, R.: *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid, 1981. pág. 42.
- 2.- HOCKETT, CH.: *Curso de lingüística moderna*. Manuales EUDEBA. Buenos Aires 1971. pág. 536.
- 3.- GREIMAS, A. J. y otros: *Ensayos de semiótica poética*. Ed. Planeta. Barcelona, 1976. pág. 12.
- 4.- Obra citada en punto anterior. pág. 169.
- 5.- Sigo a Lázaro Carreter en esta denominación, dando el valor de nombres personales a *yo* y *tú*, junto a sus variantes *mí* y *tí* y no considerarlos como pronombres personales.
- 6.- Estas relaciones se dan en cuanto que cada adjetivo lo relacionamos estrechamente con el sustantivo al que modifica.
- 7.- Se prefiere este encabezamiento en lugar del que emplea DUMONT de *Circunstantes*, pues de acuerdo con GREIMAS son actantes secundarios desde el momento que son empleados para aportar ayuda en la comunicación.

7. BIBLIOGRAFÍA

JAKOBSON, R.: *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid 1981.

- CHESA, Ramón.: *Horas de suspiro*. Gráficas Moncunill. Valls.
- GREIMAS, A. J. y otros: *Ensayos de semiótica poética*. Ed. Planeta, Barcelona 1976.
- HOCKETT, Ch.: *Curso de lingüística moderna*. Manuales EUDEBA. B. Aires 1971.
- NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*. Ed. Guadarrama-Labor. Madrid, 1974.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Reflexiones sobre semántica, sintaxis y estructura profunda*. Rev. Esp. de Lingüística n.º 6.1. Gredos. Madrid, 1976.
- ROMERA CASTILLO, J.: *El comentario semiótico de textos*. Soc. Gral. Española de Librería. Madrid, 1980.
- MARCOS MARÍN, F.: *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*. Ed. Cátedra. Madrid, 1977.
- MALMBERG, Bertil: *Introducción a la lingüística*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.
- BRADBURY, M. y PALMER, D.: *Crítica contemporánea*. Ed. Cátedra. Madrid, 1974.
- ARIZA, GARRIDO y TORRES: *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*. Alhambra Universidad. Madrid, 1981.
- En torno a Peirce*. Asociación de Estudios semióticos de Barcelona. Dossier coordinado por Gérard Deledalle. Barcelona, 1986.