



FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

La escritura poética y la condición de poeta en Raúl Deustua.
Aproximación a la poética del autor a partir del análisis semántico de «La boca del dormido»

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención
en Literatura Hispánica que presenta el

Bachiller:
Ricardo Olavarría Ginocchio

Asesor:
Dr. Ricardo González-Vigil

Lima, 2013

Resumen

La tesis tiene como objetivo sentar las bases que permitan articular una visión de conjunto de la hermética poesía de Raúl Deustua. El trabajo parte de dos hipótesis: 1) una hipótesis de trabajo: el establecimiento del sistema poético de «La boca del dormido» contribuirá a que, cuando el lector se aproxime a nuevos poemas del autor, estos le resulten menos herméticos; y 2) una hipótesis de lectura: el sujeto que habla en el poema ofrece una declaración moral de dos aspectos de la condición humana que se encuentran relacionados: qué significa ser poeta y qué se entiende por poesía. Con el fin de validar ambas hipótesis, se realiza un análisis estilístico y uno rítmico, a partir de los cuales se elabora el análisis semántico; luego, se postula el sistema poético del poema y se expone cómo las estructuras conceptuales que lo conforman reaparecen en otros textos del autor. Se llega a dos conclusiones: 1) las estructuras conceptuales encontradas en «La boca del dormido» se repiten con las mismas palabras o con variaciones en otros poemas del autor, por lo que conocerlas ayuda a entender los textos con mayor facilidad; 2) el sentido de «La boca del dormido» es una declaración del sujeto hablante sobre lo que significa ser poeta y escribir poesía.

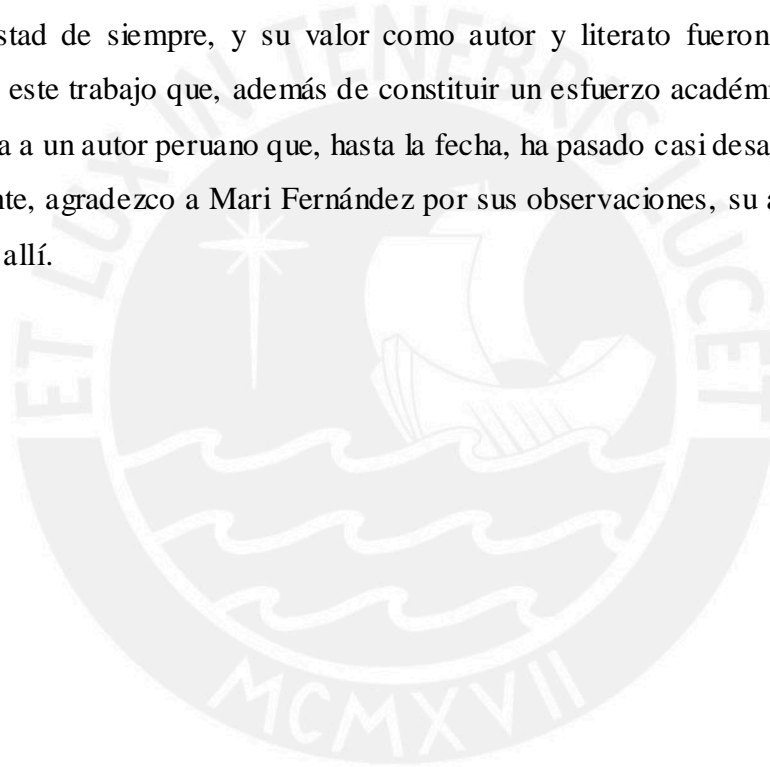
Agradecimientos

Agradezco al profesor Ricardo González Vigil por su valiosa asesoría. Su experiencia y talento literario han sido invaluable para la realización del presente trabajo de investigación; sin ella, esta tesis no sería lo que es.

También, agradezco a Christian Estrada y Paúl Llaque por su lectura y comentarios. Ambos llevaron a cabo una lectura detenida y concentrada de esta tesis, con comentarios que, sin duda, contribuyeron a acercarla un poco más al trabajo de investigación que se propuso ser desde un inicio.

Mi agradecimiento a Edmundo Sbarbaro por su lectura, relectura y palabras de aliento. Su amistad de siempre, y su valor como autor y literato fueron un apoyo y una motivación para este trabajo que, además de constituir un esfuerzo académico, busca valorar en mayor medida a un autor peruano que, hasta la fecha, ha pasado casi desapercibido.

Finalmente, agradezco a Mari Fernández por sus observaciones, su apoyo constante y su estar siempre allí.



A mi abuelo Carlos



Índice

1. Introducción	3
2. Cuestiones teórico-metodológicas.....	9
3. «La boca del dormido».....	30
4. El análisis estilístico	31
5. El análisis rítmico	35
6. El análisis semántico	44
7. El sistema poético.....	62
8. Conclusiones	70
9. Bibliografía.....	72



Lista de tablas

Tabla 1. <i>Rima e-o</i>	36
Tabla 2. <i>Rima u-o</i>	37
Tabla 3. <i>Rima a-a</i>	37
Tabla 4. <i>Rima a-o</i>	37
Tabla 5. <i>Rima e-a</i>	37
Tabla 6. <i>Rima -ud</i>	37
Tabla 7. <i>Rima i-e</i>	37
Tabla 8. <i>Rima o-e</i>	37
Tabla 9. <i>Aliteraciones</i>	38
Tabla 10.....	39
Tabla 11.....	39
Tabla 12.....	39
Tabla 13.....	40
Tabla 14.....	40
Tabla 15.....	40
Tabla 16.....	40
Tabla 17.....	41
Tabla 18.....	41
Tabla 19.....	62
Tabla 20.....	63
Tabla 21.....	63
Tabla 22.....	63
Tabla 23.....	64
Tabla 24.....	64
Tabla 25.....	64
Tabla 26.....	64
Tabla 27.....	65
Tabla 28.....	65
Tabla 29.....	65
Tabla 30.....	65
Tabla 31.....	66

1. Introducción

Raúl Deustua pertenece a ese grupo de notables poetas peruanos llamado por la crítica Generación del 50¹. De este grupo, en el que se encuentran Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Alejandro Romualdo, entre otros, Raúl Deustua destaca especialmente por un motivo: es el más oculto, tanto por la poca cantidad de publicaciones como por la carencia de apariciones públicas (Deustua 1997: 7; González Vigil 1999: 552; Jiménez 2005: 197; Silva-Santisteban 1994: 530; Sologuren 1998: 206; 2005: 424).

Solo se han publicado dos obras del poeta. En 1955, se publicó una *plquette*, titulada *Arquitectura del poema*, en la que aparecen veinte fragmentos que conforman un largo poema en prosa; de este texto, solo se imprimieron doscientos ejemplares². Posteriormente, en 1997, la Pontificia Universidad Católica del Perú publicó, en la colección «El Manantial Oculto», *Un mar apenas*, libro que contiene diez conjuntos de poemas. Estos pueden dividirse en dos tipos: por un lado, se encuentran «Una palabra intenta definir la esfera», «Sueño de ciegos», «El mar es la memoria», «La voz interrumpida», «Alguna vez la música» y «Decía que en la sombra»; por otro, «Elogio de la ruina», «Vías también ciegas», «Un mar apenas» y «Tanto ciego bajo el cielo». Cada uno de los conjuntos del primer tipo es, en realidad, un solo poema, dividido en partes interrelacionadas, marcadas por números secuenciales; en cambio, cada conjunto del segundo tipo está constituido por poemas independientes con título propio. De este libro solo se imprimieron quinientos ejemplares.

Si bien la mayoría de los poemas de *Un mar apenas* son inéditos, otros ya habían sido publicados en revistas, aunque algunos con ligeras variaciones. De los diez conjuntos, el único impreso en su totalidad fue «Sueño de ciegos», en el n° 5-6 de *Hueso Húmero* (1980). Por otra parte, varios poemas que figuran en «Vías también ciegas» y «Un mar apenas»

¹ Si bien normalmente se ha utilizado el nombre de Generación del 50, algunos poetas considerados parte de dicha generación ya habían publicado sus primeros poemarios en los años cuarenta: en 1944, Sebastián Salazar Bondy publicó *Voz desde la vigilia* y Javier Sologuren, *El morador; Reinos*, primer libro de Eielson, apareció en 1945. Algunos de ellos, incluyendo a Deustua, habían publicado poemas sueltos incluso antes: Sologuren en 1939 (Martos 1993: 9); Raúl Deustua en 1940. Por ello, Marco Martos prefiere hablar de promoción del 45/50 cuando realiza una antología de dichos poetas en 1993. Por su lado, Ricardo González Vigil, entre varios otros matices que realiza a la «teoría de las generaciones», afirma que la transformación generacional ocurre, aproximadamente, hacia 1945, y que esta fecha remite a importantes cambios histórico-sociales («el término de la Segunda Guerra Mundial, la tentativa democrática de José Luis Bustamante y Rivero seguida de la dictadura de Manuel A. Odría»), lo que destaca la relación entre «evolución literaria e historia sociocultural» (1999: 33-36).

² Aunque la *plquette* original es casi imposible de encontrar (salvo en algunas bibliotecas, como la de la Pontificia Universidad Católica del Perú), *Arquitectura del poema* se volvió a publicar en dos revistas a fines de los noventa: en el n° 33 de *Hueso Húmero* (1998) y en el n° 1 de *Fórnix* (1999).

aparecieron sueltos. Los poemas «Risorgimiento» y «A esto lo llaman vivir enjuntamente» fueron publicados en el nº 10 de *Letras Peruanas* (1955), si bien ambos figuraban como un solo poema, llamado simplemente «Risorgimiento». «Plaza de España», aunque con el nombre de «Plaza de Spagna», apareció en el nº 2 de la revista *Literatura* (1958). En el nº 10 de *Amaru* (1969), se dieron a conocer «Poema», «Otoño», «Illescas», «Toledo» y «Casi nada». En el nº 12 de *Creación y Crítica* (1972), bajo el título «Cantos italianos», publicó «De esta luz...», «A siniestra», «Regreso», «Itinerario», «Venecia vía Canaletto» y «Rimbaud en Harrar». «Risorgimiento» (unido nuevamente a «A esto lo llaman vivir enjuntamente») reapareció en el nº 26 de la revista *Hueso Húmero* (1990).

Finalmente, existen otros poemas³ de Deustua que han sido publicados en revistas y periódicos, pero que luego no han aparecido en libro (con cuatro excepciones: «La boca del dormido», «La partida», «Mapa de la lente» y «Máscara»). En 1940, publicó en *El Comercio* tres poemas: «Alborada», «Danza lejana» y «Canción de los barcos...». En 1946, en *La Prensa*, publicó cinco: «Poema para un reloj de nombre como el mío», «Cuando y cuatro sin madrugada», «Soledad en ti», «Retorno a la imagen» y «Reloj desde los puentes». En 1947, aparecieron, en *La Nación*, cinco más: «Poema de la voz perdida con un epílogo de amor», «Homenaje a Shelley», «Isla de otoño», «Estares la ciudad de noche» y «Toro sin guía». En *Mar del Sur*, publicó «El habitante y su ciudad» en 1949 y «La boca del dormido» en 1950. En 1955, en el ya citado número 12 de *Letras Peruanas*, se publicaron «Danza», «Mapa de la lente», «Día», «Máscara», «Invierno el que conoce» y dos titulados «Poema»⁴. En *Amaru*, en 1969, apareció «La partida». En *Hueso Húmero*, en 1989, apareció «En las islas»; y, en 2002, aparecieron «Sin título», «Gota para un mar», «Negro azul de Harlem» y «Declaración de la partida» (que forman una parte del conjunto, nunca publicado íntegramente, «Nueva York de canto»). En total, veintiocho poemas.

³ Además de poemas, Deustua ha publicado otros tipos de textos. Ha escrito dos narraciones de ficción, «Amaneció la tierra» (*Turismo* nº 114, 1945) y «Las horas de Nostrand (fragmentos)» (sin referencia), y una especie de crónica poética, «Nocturno de la quinta» (*Turismo* nº 106, 1945). Tiene, por lo menos, dos traducciones de Eliot: «East Cooker» (*Mar del Sur* nº 2, 1948) y «Un canto para Simenon» (sin referencia). Ha compuesto una obra de teatro: *Judith 47*, que mereció el Premio Nacional de Teatro de 1948; en el nº 1 de *Mar del Sur* (1948), apareció el «Acto III» de esta obra. Por último, tiene dos breves artículos de reflexión literaria: para el nº 1 de *Mar del Sur* (1948) escribió una reseña del poemario *Detenimientos*, de Javier Sologuren, y, para el nº 7 de *Letras Peruanas* (1952), un breve texto, de diez párrafos, en el que ofrece su visión sobre la poesía y el quehacer poético, titulado «Los poetas opinan sobre poesía».

⁴ A los escritos de los que no tengo referencia, a los de los años cuarenta publicados en periódicos y a los de *Letras Peruanas* he tenido acceso gracias a una compilación personal, no publicada, realizada por Ricardo Silva-Santisteban; esta recopilación es parte de la sala «Colección especial» de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En dicha compilación, asimismo, figuran los títulos y las referencias de los poemas «Retorno a la imagen» y «Estares la ciudad de noche», mas no los poemas, por lo que, aunque los he citado, pues asumo que existen, no los he leído.

Como puede verse, una *plaquette*, un libro y algunos poemas sueltos a lo largo de los años conforman toda la obra poética publicada por Raúl Deustua; si la comparamos con la de otros poetas de su misma generación, como Eielson (doce poemarios) o Belli (quince poemarios hasta la fecha), por poner solo un par de casos, la de Deustua es de menor proporción. Sin embargo, esta circunstancia no ha sido razón para que otros poetas, tanto peruanos (Américo Ferrari, Ricardo Silva-Santisteban, Javier Sologuren) como extranjeros (Pedro Lastra, chileno), reconozcan el valor de su breve obra (Deustua 1997: 8; Lastra 2000: 102; Silva-Santisteban 1994: 530; Sologuren 1998: 208).

Un comentario de Ferrari, con el que cierra su introducción a *Un mar apenas*, basta para ilustrar esta idea: «Para mí, lector, en ocasiones metido a crítico, Raúl Deustua es uno de los mayores poetas en lengua castellana en esta segunda mitad del siglo [XX]. Pienso que muchos otros lectores potenciales podrían pensar lo mismo» (Deustua 1997: 16). Esta importancia queda resaltada también por la recopilación de sus poemas en varias antologías: la preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo para España en 1973, titulada *Surrealistas y otros peruanos insulares*; la realizada por Marco Martos para *Documentos de Literatura* n° 1 (1993), cuyo nombre es *Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50*; la *Antología general de la poesía peruana*, realizada por Ricardo Silva-Santisteban en 1994 para la Biblioteca Nacional del Perú; las dos antologías sobre poesía peruana del siglo XX hechas por Ricardo González Vigil, una para el Banco Continental en 1984 y la otra para Petroperú en 1999; y, finalmente, la publicada por Reynaldo Jiménez, para la editorial Tsé-tsé en Buenos Aires, cuyo título es *El libro de unos sonidos: 37 poetas del Perú*.

No obstante, a pesar de no existir dudas sobre la calidad de la obra de Deustua, se carece de un texto que explique su poesía en conjunto o alguno de sus poemas con la precisión y rigor que demanda dicha obra. Lo más cercano a ello es la introducción de Ferrari a *Un mar apenas*, la cual, como es esperable de una introducción, presenta una visión general de algunos puntos de la poesía de Deustua. Sologuren, por su parte, tiene dos reseñas de obras específicas, pero ambas son, también, apuntes generales. No es mi intención desmerecer ninguno de estos textos, pues los tres revelan elementos interesantes del autor, pero sí mostrar que todavía está pendiente una aproximación académica y más detallada de sus poemas.

Quizás, una de las razones por las que no ha sido estudiada todavía esta poesía reside en lo ya mencionado: lo poco conocida que es su obra, debido a que tiene escasas publicaciones y estas son difíciles de conseguir. Recordemos que sus dos poemarios tuvieron muy poca tirada y que el resto de su poesía se encuentra desperdigada en periódicos y revistas viejos prácticamente inaccesibles, algunas revistas más actuales y unas cuantas antologías. Sin

embargo, creo que existe una razón más para explicar esta ausencia de estudios sobre la poesía de Deustua. Ferrari vuelve a dar en el clavo sobre este motivo:

Es cosa difícil para un crítico tratar de penetrar en el recinto de esta poesía perfecta y hermética para interpretarla, explayarla o explicarla sin hacer añicos el recatado sentido y la arquitectura misma del poema, construcción y forma, aunque esta forma en el fondo es su sentido: como si uno quisiera irrumpir en una ciudad sin puertas cuyas murallas fueran de cristal duro y frágil [...] Una vez que uno se mete en esta poesía oscura lo más que se puede hacer es encender unas lamparitas que alumbren algún trecho del camino, para tratar de descubrir, describir y marcar los pasos principales de lo escrito, subrayar los momentos más intensos de la expresión, las constantes semánticas, los conceptos, imágenes y símbolos clave, la visión o visiones dominantes del mundo del poeta y su reverso (Deustua 1997: 8).

Luego de leer toda su poesía, coincido con Ferrari: el lector se encuentra ante una poesía altamente hermética que presenta serias complejidades analíticas e interpretativas. Esta tesis intenta aliviar dicha situación sentando las bases que permitan articular una visión de conjunto de la hermética poesía deustiana.

Es pertinente preguntarse cómo acercarse a una poesía hermética y cuál puede ser un buen punto de partida en el intento de articular una visión de conjunto de este tipo de poesía. La dificultad de entender ciertas obras poéticas radica en que el lector desconoce el uso personal que se está haciendo de las palabras en los poemas leídos (Lázaro Carreter 1990: 56-62). Si bien dicho uso personal difiere de los usos comunes de los hablantes, ello no significa que las palabras sean usadas de manera aleatoria. Más bien, esas palabras se emplean según un sistema de significaciones propio, personal —al cual me referiré en este trabajo como «sistema poético». De este modo, un poema presenta un uso de la lengua basado en ciertas estructuras conceptuales personales, que reaparecen iguales o con variaciones en varios poemas del mismo autor.

Como afirma Hugo Friedrich en su estudio sobre la poesía moderna: «El concepto de estructura hace innecesario el examen de la totalidad del material histórico, sobre todo si ese material solo aporta variantes de la estructura básica» (1961: 12). Si bien esta afirmación alude a las estructuras comunes entre diversos poetas, lo mismo se puede postular —y con mayor razón— para la producción poética de un autor individual, como manifiestan Michelle Riffaterre para el caso de Víctor Hugo (1976: 245-267) o Fernando Lázaro Carreter para la obra poética de Antonio Machado (1990: 25-28).

Sobre la base de este supuesto, se puede afirmar que la identificación de las estructuras

personales de un poema específico permite acercarse a otros poemas del mismo autor con mayor facilidad y profundidad. El lector, conocedor de las estructuras que guían el uso de varias palabras por parte del poeta, podrá reconocer entonces otros usos equivalentes en otros poemas.

En el caso de esta investigación, el poema escogido para hallar algunas de las estructuras del sistema poético de Raúl Deustua es «La boca del dormido», publicado —como ya mencioné— en el número 10 de la revista *Mar del Sur*, en 1950, aunque fechado por el autor en 1949. Son dos las razones por las que escogí este poema. En primer lugar, en él se pueden reconocer varios motivos que reaparecen en muchos de sus otros textos, tanto anteriores como posteriores. En segundo lugar, considero «La boca del dormido» uno de los poemas más logrados y herméticos de Deustua.

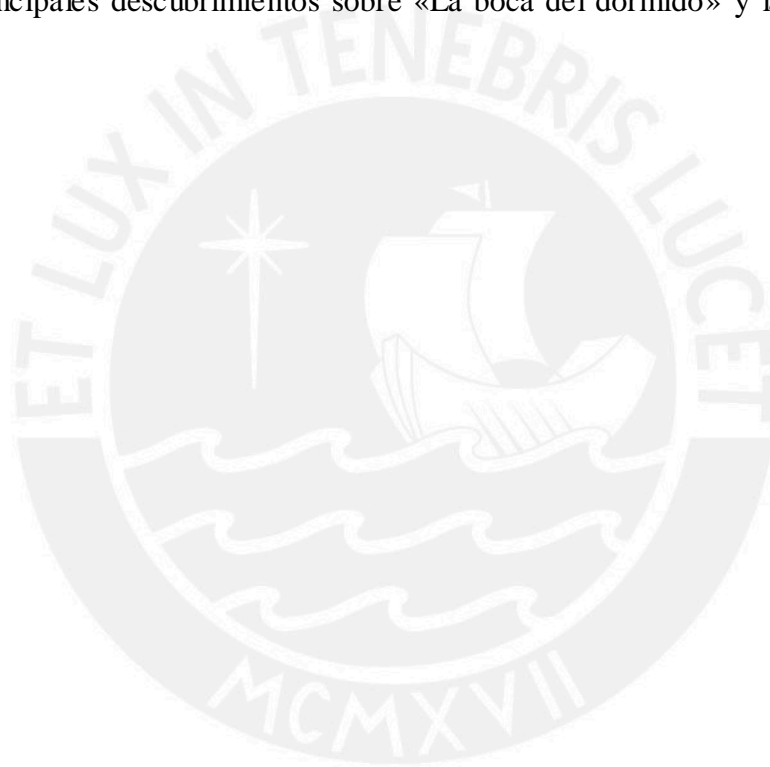
Para hallar dichas estructuras es necesario, primero, comprender el sentido del poema y, segundo, entender el modo en que lo crea. Por ello, se debe realizar un análisis riguroso de la forma en que «La boca del dormido» está construido para, al final de su lectura, proponer una interpretación. Solo habiendo estudiado el sentido del texto y la manera en que significa es posible proponer las estructuras del sistema poético del texto y, por lo tanto, las bases del sistema poético de la obra de Raúl Deustua.

En ese sentido, la presente tesis plantea dos hipótesis. La primera es la hipótesis de trabajo: el establecimiento de las estructuras del sistema poético de «La boca del dormido» contribuirá a que, cuando el lector se aproxime a nuevos poemas del autor, estos le resulten menos herméticos, en tanto dichas estructuras atraviesan su obra y resultan, en cierta medida, invariantes. La segunda es la hipótesis de lectura del poema escogido: el sujeto que habla en el poema ofrece una declaración moral de dos aspectos de la condición humana que se encuentran relacionados: la escritura poética y la condición de poeta; en otras palabras, el sentido de «La boca del dormido» es una reflexión del sujeto poético sobre lo que significa ser poeta y lo que entiende por poesía.

Esta interpretación no se propone como la única válida, sino que busca ser una lectura «interesante» (Rastier 2012: 156-157). Dicho interés se deriva del cumplimiento de cuatro obligaciones: críticas, hermenéuticas, históricas y éticas. En primer lugar, las obligaciones críticas implican que la metodología sea explícita y la lectura se adecúe al género del texto. En segundo lugar, las obligaciones hermenéuticas exigen encontrar en el texto «algo» que haya pasado desapercibido en su tradición interpretativa, de forma que se enriquece la lectura. En tercer lugar, las obligaciones históricas comprometen al estudioso a entrar en la historia de las interpretaciones del texto analizado a partir de la integración —ya sea para aceptarlas o

refutarlas— de lecturas previas. Finalmente, aceptar las obligaciones éticas significa que la interpretación presentada no se postula como la única posible, sino como una lectura que desea, además de comprender el texto, involucrarse en la llegada de este a otros lectores.

Respecto a la organización seguida, el trabajo se compone, además de esta introducción, de cinco capítulos de desarrollo y una parte de conclusiones. En el primer capítulo, se explican los aspectos teóricos y metodológicos en los que se enmarca este estudio. En el capítulo segundo, se realiza el análisis estilístico del poema y, en el tercero, su análisis rítmico. Sobre la base de los hallazgos encontrados en ellos, se efectúa, en el cuarto capítulo, el análisis semántico del texto. En el último capítulo, se plantea, a partir de los valores semánticos encontrados, el sistema poético del poema. En la parte de conclusiones, se exponen los principales descubrimientos sobre «La boca del dormido» y la poética de Raúl Deustua.



2. Cuestiones teórico-metodológicas

2.1. Si toda lectura —así como toda producción— de un texto está guiada por su relación con un género⁵ determinado (Rastier 2012: 281; Lázaro Carreter 1986: 115), entonces la interpretación «según el género es un imperativo filológico, crítico y hermenéutico, aun cuando la lectura “a contra-género” es posible por cada quien» (Rastier 2012: 327). De esta afirmación se puede deducir que cada texto pedirá un tipo de lectura diferente, dependiendo del género al que se adscribe o con el que dialoga. Por ello, para plantear el tipo de interpretación que realizaré, es necesario comenzar definiendo el género al que pertenece «La boca del dormido»: la poesía.

Si bien existen múltiples definiciones de poesía y poema, parto de la definición de poema propuesta por Terry Eagleton en su libro *Cómo leer un poema*. Allí, el autor afirma que «un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos» (2010: 35). Esta definición tiene la virtud de cumplir con dos requisitos que son importantes para la definición de cualquier género: estar compuesta «por un haz de criterios» —no uno solo— y ser descriptiva —no prescriptiva— (Rastier 2012: 280, 308). La explicación detallada de los cuatro criterios dados por Eagleton (2010: 35-62) y la crítica de dos de ellos permitirán plantear la definición de poesía que usaré en este trabajo.

El primer criterio de Eagleton es que un poema es un texto ficcional. El término ficcional refiere a las reglas según las cuales el texto poético debe leerse. El ser ficcional indica que el poema no debe ser tomado como una situación que haya necesariamente acaecido en la vida real del poeta. Si bien es posible que lo presentado en un poema haya sido real, también puede ser que sea totalmente imaginario. Incluso, en un poema, se pueden tergiversar o manipular datos tenidos por los lectores como empíricamente verdaderos. Por ello, el lector no somete el texto poético a criterios de verdad o falsedad. En otras palabras, para leer un poema, es innecesario saber si lo presentado en él ha sucedido.

En lugar de buscar si lo dicho en un poema es real o no, el lector espera que se le ofrezca una declaración moral. Este es el segundo criterio de Eagleton. Ahora bien, no hay que entender moral como la prescripción de buen comportamiento; más bien, «el término

⁵ Defino «género» como sistema de normas y licencias arbitrarias, impuestas por convención institucional o de tradición, que regulan la producción e interpretación de los discursos, hablados o escritos, en toda actividad o práctica social (Bajtín 248-255; Rastier 227-332). Así, por ejemplo, la actividad literaria tiene géneros como la novela, el teatro, etc.; la práctica médica, otros como la consulta, la receta, etc.; y el área administrativa, la carta empresarial, el informe ejecutivo, etc.

moral, en este contexto, hace referencia a un enfoque cualitativo o evaluativo de la conducta humana y la experiencia» (2010: 38). En ese sentido, aunque los poemas pueden involucrar explicaciones científicas, filosóficas, sociológicas, etc., sobre la experiencia humana, estas se someten al fin central del poema: tratar de «valores humanos, de significados y propósitos» (2010: 39). Por ello, cualquier afirmación empírica que aparezca está subordinada al plan moral general del poema.

El tercer criterio es que «la poesía usa el lenguaje de formas sorprendentes u originales» (2010: 62), es decir, es inventiva. Con el objetivo de reflexionar sobre este carácter verbalmente inventivo, Eagleton discute con los formalistas rusos y sus ideas sobre el «extrañamiento» como principio de la «literariedad», resume a Lotman y su noción de ver en el poema un «sistema de sistemas», y critica que se piense que el lenguaje poético es siempre «verbalmente autoconsciente» o que el lenguaje utilizado en poesía «encarne» las «cosas» (2010: 63-80). Sin embargo, no especifica qué hace que ciertos elementos lingüísticos sean considerados inventivos o sorprendentes. Solo concluye que la forma como está escrito el poema siempre es, de alguna manera, llamativa al lector. Volveré sobre esta cuestión luego de revisar el cuarto y último criterio de Eagleton.

Según este, el poema, a diferencia de otras clases de textos, está escrito en verso. No obstante, en este punto discrepo con Eagleton. Si bien es cierto que el verso es la forma más común en que se escriben poemas, existen textos, como las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud o algunos de los *Poemas humanos* de César Vallejo, por mencionar solo dos casos, que, a pesar de estar escritos en prosa, son considerados poesía, tanto así que han sido denominados «poemas en prosa». La razón de ello es que «the prose poem essentially appears as prose, but reads like poetry» (The Academy of American Poets). Esta aparente contradicción —que el poema en prosa *se presente* como prosa, pero *se lea* como poesía— radica en una falsa oposición entre prosa y poesía, y en la identificación inexacta del poema con la poesía. Estos presupuestos son evidentes en Eagleton: en el capítulo en el que define poesía lo que hace realmente es definir poema. Asimismo, el primer subtítulo de dicho capítulo, «La poesía y la prosa» (Eagleton 2010: 35), muestra que, para él, poesía se opone a prosa.

En realidad, sucede que, en nuestro uso actual de la lengua, la palabra «poema» puede ser entendida de dos maneras: primero, como un texto escrito en verso; segundo, como un texto que es parte del género poesía. En el primer caso, refiere a la característica textual, aunque con implicancias fónicas, de la forma de disposición de las palabras en la página; en el segundo, a una cuestión más amplia —de género—, en la que el carácter versal de la obra es un elemento más entre otros. Por ello, como afirman Henri Meschonnic (2007a: 58, 112;

2007b: 29, 48, 157) y Octavio Paz (1998: 70-72), no debe igualarse el verso con la poesía.

Queda claro, ahora, que el verso no puede ser considerado como un criterio diferenciador de la poesía, como propone Eagleton. Más bien, creo que el hecho de que un texto esté escrito en verso es parte de la anterior característica explicada: el uso inventivo del lenguaje. Escribir en verso es una manera particular —una de las más productivas— de jugar creativamente con la lengua, como puede serlo el proponer metáforas inéditas o el crear neologismos. Puede servir, por ejemplo, para conseguir ciertos ritmos que en prosa serían imposibles o para insertarse en alguna tradición métrica particular. En otras palabras, el cuarto criterio de Eagleton —ser verso— pasa a formar parte del tercero —lenguaje inventivo.

Hasta aquí, tres criterios, entonces, definirían poesía: declaración moral, naturaleza ficcional y lenguaje inventivo. No obstante, es necesario precisar este último, pues, como se ha visto, Eagleton no lo hace.

Si se define la enunciación, siguiendo a Émile Benveniste, como el acto mediante el cual un individuo convierte la lengua, apropiándose de ella de forma personal y cada vez única, en discurso (1979: 83-84), entonces se puede sostener que un texto —al ser él mismo producto de una enunciación— es un discurso fijado en algún tipo de soporte (hojas de papel, documento electrónico, cinta magnetofónica, etc.). Dicho «acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla» (1979: 85). Pero el sujeto introducido en el habla es distinto del sujeto real que habla; es decir, no se debe confundir al «individuo», el hombre real, el hablante, con el «sujeto» del discurso⁶ (Lázaro Carreter 1990: 36-39; Meschonnic 2007a: 72, 190; Rastier 2012: 294).

En el caso particular de la poesía, el sujeto se caracteriza por presentarse con una subjetividad extremada. Esta subjetividad no debe entenderse como la aparición de la primera persona; basta la lectura de algún poema de José María Eguren, como «La dama i», para descartar dicha idea. Tampoco debe interpretarse como la exposición de las ideas o sentimientos del sujeto enunciador, pues esto es común a múltiples textos, tanto ficcionales como no ficcionales. Antes bien, el sujeto del discurso poético es «el trabajo mismo de subjetivación del lenguaje» (Meschonnic 2007a: 50). Todos los demás elementos del discurso quedan subordinados a dicha subjetivación máxima⁷. Este grado de subjetivación se aprecia, a

⁶ Con el fin de evitar redundancias, a lo largo de este estudio utilizaré «yo lírico», «sujeto poético», «voz lírica», «Deustua», «autor», «poeta», etc., como sinónimos. En todos los casos, al menos que indique lo contrario, me estaré refiriendo al sujeto del discurso y no al hombre real.

⁷ Este hecho no significa que no haya subjetivación en otros usos del lenguaje. Al fin y al cabo, «todo hombre inventa su lengua y la inventa toda la vida. Y todos los hombres inventan su propia lengua en el instante y cada quien de manera distintiva, y cada vez de modo nuevo» (Benveniste 1979: 20). Sin embargo, en el habla diaria,

grandes rasgos, en dos aspectos: los hechos de estilo y el ritmo.

Por un lado, la extrema subjetivación se puede contemplar en el empleo singular, propio, de lo que Michael Riffaterre llama «hecho de estilo». Según este estudioso (1976: 35-46), los hechos de estilo son elementos que provocan necesariamente una reacción en el lector debido a su baja previsibilidad. Normalmente, para descifrar el mensaje de un texto al lector le basta una decodificación elíptica, es decir, una lectura en la que es innecesario fijar la atención en todos los puntos de lo escrito para comprenderlo. La causa de ello radica en que el lector guarda ciertas expectativas respecto de lo que viene. Por ello, la ocurrencia de elementos imprevisibles obliga a que el lector decodifique lentamente el texto y concentre toda su atención en él. De esta forma, el hecho estilístico crea un «realce que impone determinados momentos de la secuencia verbal a la atención del lector, de modo que este no puede omitirlos sin mutilar el texto y no puede descifrarlos sin hallar que son significativos y característicos» (1976: 39).

Por otro lado, en el ritmo también se percibe la subjetivación máxima del lenguaje. Ahora, el ritmo no debe buscarse solamente «en la alternancia de las sílabas breves y largas, o en la alternancia de tiempos fuertes y débiles, en el retorno de los acentos, o en el número de sílabas» (Masseau 2008: 2-3). El creer lo anterior lleva a estudiar nada más que el metro —y, aunque haya una relación entre ambos, el metro no es el ritmo (Domínguez Caparrós 1988a: 56-57; Pfeiffer 2000: 18-22)— o, incluso peor, a tener una versión simplista en que la única posibilidad rítmica considerada es la isocronía y la regularidad exacta (Pamies Beltrán 1999: 126). Más bien, hay que comprender el ritmo a partir del valor etimológico de la palabra, cuyo sentido es, como explica Benveniste, «a configuration of movements organized in time» (1971: 287). Así, la forma en que las palabras se suceden en el tiempo (el modo en que se «mueven»), a partir de su organización por un sujeto, constituye el ritmo (Meschonnic 2007a: 148, 187-188).

Esta manera de entender el ritmo supone tres cambios. Primero, el ritmo ya no puede ser percibido como mero acompañamiento del significado; él mismo es significado, pues la configuración del discurso —que es su ritmo— es parte de su significación. De una perspectiva exclusivamente musical, de comparsa, se pasa así a una concepción semántica (Meschonnic 2007a: 67-71). Segundo, si el ritmo dispone las palabras en el discurso, este

esa subjetivación es mínima y ni se percibe, pues «en la vida cotidiana [...] somos más bien analistas del contenido, preocupados por los sentidos más que por la forma. Miramos a través del significante directamente a lo que significa» (Eagleton 2010: 84). Y, en los otros géneros literarios, caracterizados —en comparación con géneros no literarios— por también presentar un grado relativamente alto de subjetivación, esta queda subordinada a otros elementos, por ejemplo a lo narrativo en una novela o un cuento.

incorpora también lo gramatical y lo melódico, además de lo normalmente entendido como rítmico, puesto que toda cadena sintagmática, toda frase, es organizada por una gramática e incluye una entonación. Tercero, debido a que los discursos poéticos actuales están pensados y producidos como textos escritos, su carácter gráfico debe ser considerado como otro formante del ritmo, pues lo visual también influye en la percepción y organización de los textos (Rastier 2012: 106; Tiniánov 2010: 44-58; Tomachevski 1982: 98-100; Utrera Torremocha 2004: 255, 261-269).

El ritmo es, entonces, aquel continuo que recorre el discurso, modificando el valor semántico de la palabra (Meschonnic 2007a: 90-91; 2007b: 198-199). O de otra manera: es la energía que dinamiza el discurso (Tiniánov 2010: 54-56, 74, 182-183) y, al mismo tiempo, lo une semánticamente (Meschonnic 2007a: 34, 48). Así, el ritmo —prosodia individual— es la forma en que se construye —uniendo y dinamizando las palabras— el discurso y que obliga a leer de cierta manera (Hartman 1996: 13-14). Y, en la poesía, ese ritmo, esa prosodia, es más personal que en cualquier otro género discursivo.

De lo dicho previamente se deduce que hechos de estilo y ritmo no se encuentran en una relación de equivalencia. Su relación es, más bien, de subordinación: los hechos de estilo son posibles solo gracias al ritmo, pues estos se producen en frases específicas, en el vínculo entre palabras. No existen hechos de estilo aislados, fuera del ritmo de un discurso. Los hechos de estilo constituyen, simplemente, puntos discretos realzados especialmente dentro del continuo rítmico del texto. De alguna forma, los hechos de estilo serían aquellos elementos —palabras, frases— semánticamente más «deformados» por el ritmo, de los que habla Tiniánov (2010: 40-41).

Expuesto lo anterior, se puede regresar al punto pendiente: ¿qué hace que se considere inventivo el lenguaje de un texto poético? Y la respuesta: la subjetivación máxima del lenguaje. Una forma de lenguaje que no es solo una mera acompañante del significado, sino que ella misma es sentido, pues, en ella, en los hechos de estilo y en el ritmo personales, aparece el sujeto mismo de la escritura. Y la poesía es el discurso en que este lenguaje radicalmente subjetivado es más visible y más específico (Meschonnic 2007a: 90).

Entonces, en esta tesis, se entenderá poesía como el género cuyos textos de carácter ficcional, en prosa o en verso, son una declaración moral que presenta una subjetivación máxima del lenguaje, manifestada en los hechos de estilo y en el ritmo. Esta definición no debe ser entendida de manera cerrada ni universal, sino como abierta e histórica. Es abierta, pues se enmarca en el supuesto de que toda definición implica una categorización de ciertas propiedades que guardan «parecidos de familia» entre sí (Lakoff y Johnson 2003: 69-72, 121-

124); por ello, habrá textos que serán considerados como más prototípicos y otros que se considerarán marginales. Es histórica, en tanto se entiende como un intento por comprender qué se entiende por poesía en determinadas coordenadas espacio-temporales, las de este «aquí y ahora».

Si se parte de esta definición de poesía, interpretar un poema significa establecer la declaración moral del yo poético a partir de la comprensión de la subjetivación del lenguaje. En otras palabras, se busca «experimentar las palabras como acontecimientos materiales, en vez de mirar por entre ellas en busca del sentido» (Eagleton 2010: 62). Por lo tanto, la interpretación de «La boca del dormido» consistirá en plantear, a partir del análisis de su modo de significar, la declaración moral del sujeto que habla en el poema.

2.2. Para identificar los hechos de estilo, Riffaterre concibe un método al que denomina «análisis estilístico» (1976: 35-114)⁸. Este análisis parte de la idea de que, como los hechos estilísticos producen un efecto en la percepción real del lector, de forma tal que no pueden pasarse por alto, entonces el analista debe apoyarse en dichos efectos para su identificación. Una vez identificados, es necesario fijarse en la misma forma del texto para explicar por qué los lectores se detienen en dichos puntos. De esta forma, el análisis estilístico revela las causas textuales que han generado el hecho de estilo, lo cual contribuye —aunque no lo explicita Riffaterre— a describir la manera en que significa el poema.

Para realizar el análisis, es necesario tener en cuenta qué es un hecho estilístico desde

⁸ Acerca del análisis estilístico, me distancio de Riffaterre en tres puntos. Primero, no tomo en cuenta la herramienta de «archilector». La razón se debe a que, como ha mostrado Johan A. F. Hopkins, en los mismos ejemplos de análisis de Riffaterre, el archilector se muestra como innecesario, pues la interpretación no depende para nada de él, al punto de que luego será abandonada por completo en su obra posterior (Hopkins 2007: 16). Segundo, el autor propone diferenciar dos tipos de contexto: el microcontexto y el macrocontexto. Sin embargo, dicha distinción me parece innecesaria, ya que la utilidad de la noción de macrocontexto se restringe, desde mi punto de vista, a aquellos casos en que el texto ha creado su propia norma a partir de la repetición de hechos estilísticos. Y, en dichos casos, es mejor simplemente mencionar esa posibilidad —como hago en este estudio— que inventar un nuevo término técnico que atenta contra la claridad expositiva (este problema es patente en el mismo Riffaterre, quien, muchas veces, habla únicamente de contexto y se olvida de su nueva terminología). Por ello, solo utilizaré contexto, el cual referirá siempre al microcontexto de Riffaterre. Tercero, Riffaterre sostiene, respecto al microcontexto, que «una de dos: o bien la cualidad de aberrante es percibida con relación a un modelo implícito [...] o bien es percibida por comparación con un modelo que proporciona el propio texto» (1976: 90). No obstante, si se aceptara lo dicho por Riffaterre, se tendría una contradicción teórica, puesto que, en el primer caso, el contexto es distinto del modelo, mientras que, en el segundo, el contexto es el modelo; o, si se aceptara que el contexto es el modelo, en el primer caso el contexto no estaría en el texto sino fuera, lo cual no tiene mucho sentido. Pareciera que Riffaterre, al definir el contexto como «un patrón roto por un elemento imprevisible» (1976: 81), comete, luego, el error de identificar la palabra «patrón» con «modelo», cuando, en realidad, a pesar de que ambas palabras hagan pensar en lo mismo, según su propia definición deberían ser consideradas diferentes. Con el fin de evitar estos problemas, se debe observar que la «cualidad de aberrante» se percibe siempre en relación con un modelo implícito, previo, y nunca con un modelo proporcionado por el propio texto, salvo en el caso —ya mencionado— de que se haya repetido un conjunto de hechos de estilo. Asimismo, en mi explicación del contexto estilístico, eliminaré la palabra «patrón».

un punto de vista textual. Según Riffaterre, el hecho de estilo es una estructura —se podría decir también una relación— que

viene determinada por una secuencia de elementos marcados en contraste con elementos no marcados, de díadas, de grupos binarios cuyos polos (contexto, contraste en relación a este contexto) son inseparables, no pueden existir independientemente (cada hecho de estilo comprende, pues, un contexto y un contraste) (1976: 81).

Un pasaje en un texto llama la atención del lector debido a que, en un contexto lingüístico concreto, aparece un elemento inesperado⁹. El contexto lingüístico específico al que sobreviene el elemento sentido como imprevisible es denominado contexto estilístico. Ambos, el contexto estilístico y el elemento contrastante, forman el hecho de estilo, el procedimiento estilístico. No hay uno sin el otro. Los dos elementos, tanto los marcados como los no marcados, son igual de importantes. Por ello, se les debe prestar la misma atención.

En este punto, es necesario precisar dos características de la relación contexto-contraste. Por un lado, el contexto es percibido por el lector a partir del elemento imprevisible; es decir, el lector primero ubica el elemento contrastante y luego el contexto con el que contrasta, a pesar de que este último sea siempre previo, desde un punto de vista lineal, en el texto. Así, la percepción del contraste aísla el contexto. Por ello, ambos deben ser considerados una sola unidad. Por otro lado, hay que tener presente que «ni contraste ha de ser entendido en el sentido restringido de antítesis o antonimia ni la noción de imprevisibilidad o escasa previsibilidad debe ser equiparada con la de rareza o desviación» (Reisz: 77). El contraste es, simplemente, cualquier elemento inesperado que aparece luego de cierto contexto específico.

Esta expectativa de lo que viene luego de cierto contexto «se basa en la experiencia que el lector posee de determinados hechos, experiencia que le permite construirse una norma o modelo implícito» (Riffaterre 1976: 88). Como ha explicado Philip Ball para el caso de la música, el ser humano, desde que nace, o incluso antes, asimila inconscientemente, a partir de las piezas musicales escuchadas, una serie de normas estadísticas sobre lo que es esperable que venga luego de cierto contexto musical particular (2010: 132-140). Esta capacidad de elaborar normas predictivas, que no solamente se da en lo musical sino en todos los ámbitos de la experiencia humana, se justifica en los instintos implantados por la evolución: «Nuestras probabilidades de supervivencia mejoran si somos capaces de prever con exactitud lo que el

⁹ No se debe confundir la imprevisibilidad con la sorpresa: mientras que la segunda desaparece una vez con ocida la obra, la primera se mantiene, pues es un hecho fijado en el texto mismo (Riffaterre 1976: 95-98).

entorno va a ponernos delante» (2010: 334). Por ello, cada acto de lectura genera en el receptor una confrontación constante con esquemas o regularidades que ha internalizado a lo largo de una vida envuelta en discursos, hablados y escritos.

Dentro de estas previsiones normativas, se deben considerar especialmente aquellas relacionadas con el género al que se adscribe el texto particular. De hecho, «todo género establece sus propios esquemas, que posteriormente pueden manipularse con el fin de generar tensión» (Ball 2010: 356). Por ello, en el plano del lenguaje, además de las regularidades esperables debidas a la lengua en que ha sido escrito el texto, el lector parte de una serie de normas sobre lo que es esperable en un género específico. Dichas normas se dan a nivel léxico, gramatical, de composición textual e, incluso, referencial (Rastier 2012: 176-177, 280-281).

Finalmente, además de estas regularidades internalizadas con las que se aborda un texto, cada obra puede crear su propia norma interna a partir de la repetición de ciertos elementos. De esta forma, el autor consigue «reescribir» las reglas (Ball 2010: 139-140). Así, la repetición de un conjunto de hechos estilísticos análogos puede formar una norma, solo aplicable a un texto particular. Esta norma apuntaría a que el lector considere como esperable la aparición de dichos hechos estilísticos en ese caso concreto. A partir de esta nueva expectativa, justamente la no ocurrencia del hecho de estilo llamaría la atención del lector.

El breve análisis de un fragmento del poema «28», del libro *El sábado y la casa*, de Luis Valle Goicochea, hecho en memoria de su hermanita muerta, permite ilustrar el funcionamiento del método expuesto.

6 Tu ausencia es blanca:
7 la encontramos, a veces,
8 como un gatito plácido
9 en el umbral luido...
(2008: 82)

En el fragmento, se pueden identificar tres hechos de estilo. De aquí en adelante, la representación del hecho de estilo seguirá la siguiente fórmula: «contexto + contraste».

- «ausencia es + blanca». No se espera que se califique la «ausencia» —condición de no estar presente— con un color.

- «[tu ausencia] la encontramos + como un gatito». Es inesperado que se compare la ausencia de un ser querido —en este caso muerto—, alrededor de la cual se tejen sentimientos de tristeza, con un elemento —el gatito— que implica cierta ternura.

- «umbral + luido». La palabra «luido» resalta como adjetivo de «umbral» por ser poco utilizada en español, y, cuando se la emplea, normalmente funciona como adjetivo de objetos hechos de tela¹⁰.

2.3. Identificados los hechos de estilo, es necesario, luego, analizar el ritmo del poema. En general, el ritmo se crea mediante la organización de los elementos perceptibles de un material dado (Alonso 1977: 269-275; Bělič 2000: 76-77; Luque Moreno 2011: 119-121). En el caso de los textos poéticos, el material son las palabras escritas. Y tres son los componentes que las unen y organizan: el gramatical, el sonoro y el gráfico. Los componentes gramatical y sonoro unen las palabras en sintagmas, o encadenamientos lineales (Saussure 1976: 207-211); en cambio, el componente gráfico organiza los sintagmas en el espacio de la página.

El componente gramatical es el saber que va uniendo las palabras en estructuras de categorías o clases de palabras jerárquicamente organizadas. A dichas estructuras o grupos gramaticales los denominaré frases. Este componente comprende dos mecanismos: la morfología y la sintaxis. Ambos se encargan de la generación de enunciados usuales en una lengua —o en una variedad— específica. Si bien los dos componentes funcionan en distintos niveles —la morfología en el interior de la palabra y la sintaxis más allá de esta—, los dos son indeliberables (Saussure 1976: 224).

Mientras la morfología identifica las categorías gramaticales, la sintaxis les otorga funciones (Varela 1999: 258). Por ejemplo, en la oración «el perro de Juan ladró toda la noche», el conocimiento morfológico reconoce en «ladró» un verbo flexionado en tercera persona, singular, pretérito indefinido y en modo indicativo; por su parte, la sintaxis le asigna la función de ser el núcleo jerárquico de toda la oración. Asimismo, ambos componentes permiten reconocer que el sustantivo «perro» es el núcleo del sujeto a partir de su concordancia con el verbo.

Por su parte, el componente sonoro organiza el discurso a partir de grupos melódicos (Sosa 1999: 19-69). En español, los grupos melódicos se constituyen a partir de uno o más grupos acentuales¹¹, es decir, conjuntos de sílabas débiles (átonas) unidas alrededor de una

¹⁰ «Luido» no aparece ninguna vez en el *Corpus diacrónico del español* y, en el *Corpus de referencia del español actual*, figura únicamente cinco veces, siempre calificando prendas de vestir. En el otro corpus del español consultado, el *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*, solo aparece utilizada en dos casos, y en ambos se utiliza como adjetivo de las palabras «uniforme» y «traje», respectivamente. A esto se suma el hecho de que, según el diccionario de la Real Academia Española, «luid», en el sentido usado en el texto de Valle Goicochea de «frotado, rozado», es un término propio del ámbito marítimo.

¹¹ Juan Manuel Sosa llama «grupos rítmicos» a lo que estoy llamando, siguiendo a la RAE, «grupos acentuales» (RAE 2010: 194-195). La diferencia es solo terminológica. He preferido no utilizar el término de Sosa debido a

única sílaba fuerte (tónica). El conjunto de grupos acentuales pronunciado de forma continua con una sola curva melódica (un solo contorno entonacional) constituye una unidad prosódica, llamada grupo melódico, cuya parte final —el tonema— es la más importante, pues ella marca el límite del grupo melódico y es portadora de significados.

El tonema se divide en dos unidades: el núcleo tonal y el tono de juntura final. El núcleo tonal refiere a la sílaba que contiene el acento principal del grupo melódico. Dicho acento tiene como eje la última sílaba fuerte del grupo, es decir, la sílaba acentuada que se encuentra más a la derecha de todo el enunciado¹². El tono de juntura final designa la orientación del tono posterior al núcleo tonal hasta su fin; dicha orientación puede ser ascendente, descendente o suspensiva. En español, el tono de juntura final puede incluir entre tres y ninguna sílabas débiles.

Si bien la frase y el grupo melódico suelen coincidir, estas son relativamente independientes entre sí. En primer lugar, una frase puede comprender varios grupos melódicos, hasta el punto de que, en ciertas situaciones, una palabra o incluso una sílaba pueden formar un grupo. Por ejemplo, cuando alguien quiere callar a otra persona de manera enfática, podría fácilmente pronunciar la palabra «Cállate», que es una frase, de la siguiente manera: «¡Cá / lla / te!». En dicho caso, hay una sola unidad gramatical, pero tres grupos melódicos, una por cada sílaba. En segundo lugar, hay ciertas frases —sirremas, en terminología de Quilis¹³— en las que se introducen cortes gramaticalmente transgresores. Por ejemplo, en un diálogo entre dos personas, una de ellas podría separar la frase «Iremos a la casa de Juan» en los siguientes dos grupos entonativos: «Iremos a la casa de / Juan», con el fin de crear suspenso sobre de quién es la casa. Este hecho se explica porque el componente sonoro no tiene problemas en realizar pausas en dichos puntos cuando la circunstancia comunicativa lo requiere. En ese sentido, el límite de los grupos gramaticales no coincide necesariamente con el de los grupos melódicos.

Además de estos dos componentes, que organizan también los discursos hablados, en

que la definición de «ritmo» usada en este trabajo es más amplia que el simple hecho de que haya sílabas acentuadas e inacentuadas. Por ello, creo que mantener el término de «grupo rítmico» puede llevar a confusión.

¹² Si bien lo normal es que el núcleo tonal se ancle sobre una sílaba fuerte, cuando la última palabra del grupo melódico no presenta acento léxico, el núcleo tonal igualmente se construye sobre ella. Esto se debe a que la línea tonal «manda» sobre los acentos léxicos (Sosa 1999: 62-63). Este hecho es también la razón de que, a veces, las sílabas débiles puedan «ganar» un acento y las sílabas fuertes puedan «perderlo». Por ejemplo, cuando hay dos sílabas fuertes juntas, una de ellas se percibe como menos acentuada, debido a que, en el nivel tonal, el acento es relativo respecto de las sílabas que están a su alrededor (Torre 2003: 277-278).

¹³ En español, los sirremas son los siguientes: 1) sustantivo + adjetivo, o viceversa; 2) sustantivo + complemento determinativo; 3) verbo + adverbio, o viceversa; 4) pronombre átono, preposición, conjunción y artículo + el elemento que introducen; 5) tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales; 6) palabras con preposición; y 7) las oraciones adjetivas especificativas (Quilis 2008: 82).

los textos escritos aparece uno más: el gráfico. La escritura nace como una representación del habla. Sin embargo, entre el código de la lengua y el código de la escritura no hay una correlación exacta (Drucker 2009: 237; Saussure 1976: 72-82). La historia de los signos de puntuación, por ejemplo, muestra que la representación gráfica nunca capta todos los elementos verbales por igual: en un inicio, se usaron para indicar pausas entonativas; pero, conforme pasó el tiempo y se comenzó a privilegiar la lectura a solas y en silencio, estos comenzaron a reflejar más el aspecto gramatical del lenguaje, preferencia que prevalece en la actualidad (RAE 2010: 285-292). Por otro lado, debido a su carácter visual, la escritura presenta características propias que no pueden ser traducidas a signos verbales. Así, ciertos recursos visuales, como el tamaño, la forma o la orientación y separación de las palabras en la página, se utilizan para organizar la lectura sin que tengan necesariamente un correlato en la pronunciación (Drucker 2009: 240, 243-247).

Ahora bien, en los textos escritos, se parte de lo gráfico para reconstruir lo lingüístico —tanto lo gramatical como lo sonoro. En español, existen dos grandes tradiciones de escritura: la prosa y el verso. Desde un punto de vista visual, la diferencia entre ambas radica en que la prosa se escribe «de corrido» hasta la derecha del margen, mientras que el verso se escribe «en líneas» (Hartman 1996: 10-11). Esta diferencia es tan básica que un lector solo necesita echar un vistazo a la página, y no leerla, para darse cuenta de ello. Dicha oposición se debe entender como una dicotomía de dos series cerradas —no como una cuestión de grados—; es decir, un texto —o un pasaje de un texto— o es prosa o es verso (Hartman 1996: 45-52). Cualquier enunciado que se coloque dentro de una serie prosaica será percibido como prosa, mientras que cualquier frase que se escriba en una serie versal será vista como verso (Tiniánov 2010: 70-71).

Dicha diferencia visual refleja un fenómeno más complejo: el principio constructivo que domina el texto. En la prosa, el principio constructivo es el aspecto gramatical; todos los demás elementos se le subordinan. En cambio, en el verso, la línea funciona como principio constructivo; ella se impone sobre todos los demás componentes. En ese sentido, la diferencia entre prosa y verso es funcional: no se trata de que la primera presente factores que la segunda no, o al revés, sino de cuál es el principio que domina cada serie, cuál es el elemento que funciona como agente subordinante de los demás (Tiniánov 2010: 68-69). Después de todo, todos los recursos verbales utilizados en el verso —repetición de cláusulas métricas o de colonas con número igual de sílabas, uso de metáforas, paralelismos sintácticos, etc.— también se pueden encontrar en la prosa, sobre todo en la artística (Alonso 1977: 312-314; Márquez 2003: 146-147; Tiniánov 2010: 63-64).

Debido a que «La boca del dormido» es un poema en verso, es importante comprender las implicancias de la «lineación» versal. En primer lugar, cada verso se percibe como una unidad, independientemente de la gramática o la entonación que posea el conjunto de palabras que forma el verso; de igual manera, se percibe una gran compacidad entre las palabras que forman dicha unidad, es decir, un alto grado de correlación, de entrelazamiento (Tiniánov 2010: 65-67, 74). En tanto el lector percibe el verso como una unidad compacta, se genera una dinámica progresivo-regresiva: este tiene la expectativa de que el verso siguiente resulte en alguna medida similar al anterior —momento progresivo—; al mismo tiempo, la llegada a ese momento posterior supone la resolución o irresolución de las expectativas previamente formuladas —momento regresivo. Esta dinámica refuerza la unidad y compacidad de las series, ya sea cuando los versos se asemejan entre sí o cuando se distancian (Tiniánov 2010: 54-55)¹⁴.

Esta búsqueda de semejanzas creada por la dinámica progresivo-regresiva de la línea se orienta hacia dentro y hacia fuera del verso (Tiniánov 2010: 54, 59-60). Hacia dentro, el lector puede encontrar diversos elementos que se repiten: cantidad de sílabas, cláusulas acentuales, aliteraciones, hemistiquios, rimas, paralelismos sintácticos, etc. Hacia fuera, más bien, puede hallar regularidades en la agrupación de los versos: cuartetos frente a tercetos, estrofas de versos octosílabos frente a estrofas de endecasílabos y heptasílabos, etc. Las palabras que participen de dichas similitudes se sentirán como más unidas y más relacionadas entre sí, en comparación con aquellas otras palabras que participen de otras regularidades o no participen

¹⁴ Si bien estas nociones —principio constructivo y función, unidad y compacidad, y dinámica progresivo-regresiva— parten de Tiniánov, me distingo de él en ciertos aspectos. En primer lugar, considero un error afirmar que el principio constructivo de la prosa consiste en «el predominio de la significación semántica del discurso» (2010: 69). El problema de Tiniánov radica en que iguala sintaxis con semántica —habla de «unidades sintáctico-semánticas» (2010: 69)— cuando, en realidad, lo semántico, si por ello se entiende el sentido como parece hacerlo él, surge de la conjunción de todos los elementos que están formando el texto. De esta forma, en todo discurso siempre —al menos en principio— predomina una significación semántica. En segundo lugar, identifica metro con «agrupación dinámica del material discursivo según un indicio acentual» (2010: 54). Esto lo lleva a afirmar que, cuando no se repite el metro en el verso siguiente, el ritmo versal se define por «la orientación al metro, un equivalente del metro» (2010: 55); en otras palabras, «el metro está dado como signo» (46). Desde mi punto de vista, su noción de metro es restrictiva, pues la regularidad acentual es solo una de las posibles maneras de forjar un sistema métrico. Por otro lado, su concepción de la potencia métrica como signo se subsume, de alguna manera, en mi postulado de la «lineación» como principio constructivo del verso, como puede deducirse del siguiente pasaje: «La gráfica es aquí [en el verso libre] una señal del verso, del ritmo» (2010: 55). En tercer lugar, tampoco comparto la idea de que el ritmo sea el principio constructivo del verso. Al igual que lo comentado respecto a lo semántico, todo discurso tiene un ritmo, el cual se crea a partir de la tensión entre los diferentes componentes que disponen, organizan, correlacionan las palabras. Finalmente, además de la unidad y la compacidad como factores que son propios del ritmo del verso, Tiniánov habla de dos elementos más: «el factor de la dinamización del material discursivo» y «el factor de la sucesión del material discursivo en el verso» (2010: 74). Considero que el factor de la sucesión del material discursivo no es un elemento característico solo del verso, sino de todo discurso, pues el sentido de las frases se realiza «formalmente en la lengua por la elección, la disposición de las palabras, por su organización sintáctica, por la acción que ejercen unas sobre otras» (Benveniste 1979: 227). Sobre el factor de la dinamización hablaré más adelante.

de ninguna.

El encontrar una regularidad de elementos repetidos a lo largo del poema es muestra de que el texto tiene como base constructiva un metro. El metro se define como la norma numérica, abstracta y convencional, que rige la construcción de los versos (Hartman 1996: 17, 21-25; Domínguez Caparrós 1988a: 7, 56). Cuando se consolida y se institucionaliza el tipo de unidades que contabiliza la norma numérica, se crea un sistema métrico. Así, se tienen sistemas métricos basados en la cantidad silábica, en la repetición regulada de acentos, en la reiteración de cláusulas acentuales, etc. (Bělič 2000: 66-68; Paraíso 2000: 29-41)¹⁵. Sobre la base de dichos sistemas, se construyen diversas formas métricas: esquemas compartidos de normas métricas que incluyen tanto cuestiones internas al verso como a la disposición del conjunto de versos sobre la página. Un soneto, por ejemplo, es una forma métrica compuesta por dos cuartetos seguidos de dos tercetos; en su forma clásica, los versos debían ser endecasílabos y las rimas de los cuartetos presentar un orden fijo (Paraíso 2000: 329-331). Dentro de una misma tradición literaria, pueden convivir varios sistemas y formas métricos.

A lo anterior se une el hecho de que el fin versal, la llegada al blanco de la página, indica una pausa (Domínguez Caparrós 1988b: 256; Paraíso 2000: 96-97; Torre 2009: 147). Esta pausa obliga a que se considere el fin del verso como el término de un grupo melódico, sin importar si es fin de frase (Núñez Ramos 2001: 319). Por ello, los versos pueden romper con un sirrema, lo que produce el encabalgamiento (Paraíso 2000: 99-100; Quilis 2008: 82-83). Asimismo, la última sílaba acentuada del verso se verá realizada, por ser la portadora del núcleo tonal del grupo melódico. Lo dicho no significa que cada verso sea un solo grupo melódico necesariamente, pues, dentro de este, puede haber pausas y, por tanto, más grupos melódicos. La pausa hay que entenderla como un tono de juntura final (Núñez Ramos 2001: 321-325). Por lo tanto, esta puede ser interpretada como una entera suspensión de las vibraciones vocálicas —como un silencio total—, o como una «depresión de la intensidad, [debida al] retardamiento de la articulación y [al] cambio más o menos brusco de la altura musical» (Sosa 1999: 31).

Finalmente, la línea puede llevar a que sobresalga lo visual sobre lo verbal, de forma que la página en blanco comience a verse como una especie de lienzo sobre el cual se delinean los versos, ya sea para crear nuevas dicciones, ya sea para esbozar figuras. El hecho de que los versos se agrupen para formar estrofas ya es una manera en que lo visual está actuando sobre lo verbal. No obstante, el juego con la línea y el blanco de la página puede

¹⁵ Hago constar una diferencia terminológica: a lo que nombro «sistema métrico», Bělič lo llama «sistema prosódico» y Paraíso, «sistema de versificación».

extremarse. En «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», Mallarmé busca utilizar la posibilidad de la simultaneidad visual para conseguir un «espaciamiento de la lectura» que cree una nueva prosodia, como él mismo deja en claro (1998: 501, 503). Otro camino de esta «visualización» del poema es el tomado por textos tipo «Poesía en forma de pájaro», de Jorge Eduardo Eielson, en los que el verso, además de transmitir información verbal, sirve para dibujar una silueta.

Debido a la tensión generada entre estos factores, la palabra en el verso adquiere una dinamización mayor que en la prosa (Tiniánov 2010: 66-67). En los textos en prosa, el sentido de la palabra es producto de las relaciones que adquiere por su posición como miembro de la frase. Pero, en las composiciones en verso, la palabra no es solamente miembro de la unidad gramatical, sino también de la línea. Así, la palabra se manifiesta como una transacción entre dos componentes, y ya no solo uno. Una muestra de ello se da en la entonación: mientras que en la prosa se descifra solo a partir de lo gramatical, en el verso ella se deduce del choque entre lo gramatical y lo lineal-versal. Por ello, las tensiones resultantes son mayores y el valor semántico de la palabra se potencializa, se dinamiza.

Entonces, en esta parte, se trata de analizar la manera en que el autor manipula los componentes gramatical, sonoro y gráfico para unir y organizar las palabras con el fin de crear un ritmo particular, que obliga a leer de una manera y no de otra. Ese ritmo tiene consecuencias en el sentido del texto, aunque en este punto todavía no se detallan cuáles son. Pese a ello, el análisis rítmico ya revela en alguna medida el modo de significar del poema: gracias a él, se comprende cuáles son los principios que rigen la construcción del poema, y, también, cómo se están uniendo y dinamizando las palabras.

El análisis rítmico del fragmento ya citado de Valle Goicochea muestra cómo se realiza esta parte del estudio. Como este ejemplo solo persigue ilustrar el método, no busca llegar a conclusiones sobre todo el poema, sino solo sobre los versos citados.

Los versos de Valle Goicochea basan su principio constructivo en el sistema silábico: hay una combinación de heptasílabos con un pentasílabo. Esta combinación métrica de versos de arte menor, usada a lo largo de la tradición literaria en español (Paraíso 2000: 126), implica el uso de grupos melódicos breves (Sosa 1999: 66); por ello, se sienten más cercanos al habla espontánea, diaria. Por otro lado, estos cuatro versos son solamente dos frases. La primera está contenida en el pentasílabo. En cambio, la segunda frase está compuesta por los tres heptasílabos. De esta manera, la diferencia en la cantidad silábica refuerza la distinción gramatical.

Quizás lo más interesante es observar cómo el último verso, que en principio se puede

leer como de seis sílabas, ha sido escrito de forma que el lector se incline a leerlo como de siete. En primer lugar, el lector tenderá a silabear «lu-i-do», en lugar del supuesto diptongo que debería haber, «lui-do». Esto se debe a que, en la secuencia «umbral luido», con el fin de evitar que haya dos sílabas tónicas consecutivas —«um-bral-lui-do»—, se deshace el diptongo léxico «lui», de manera que se lee «um-bral-lu-i-do». El hecho de que dicha secuencia vocálica pueda pronunciarse, a veces, como diptongo y, otras veces, como hiato (RAE 2010: 197-198) ayuda a que dicha separación se sienta como natural. Asimismo, el que los dos versos anteriores —siete y ocho— sean de siete sílabas y que los tres versos —siete, ocho y nueve— tengan la cuarta sílaba acentuada se suma a preferir leer el verso nueve como de siete sílabas y no de seis, pues se espera que sean homógrafos.

2.4. Registrados los hechos estilísticos y habiendo comprendido cómo se ha construido el ritmo del poema, se realiza el análisis semántico. Este análisis parte del siguiente principio: el sentido de un discurso —la idea que quiere transmitir el sujeto enunciativo en una circunstancia determinada y única— surge del empleo particular que se ha hecho de las palabras en esa combinación discursiva específica (Benveniste 1979: 227-231). Asimismo, se considera la palabra —«menor unidad significativa libre susceptible de efectuar una frase, y de ser ella misma efectuada por fonemas» (Benveniste 1997: 122)— como la unidad semántica mínima del discurso, la cual se va adaptando a la idea global que desea transmitir el sujeto discursivo (Bajtin 2003: 276; Benveniste 1979: 67-68, 227; Rastier 2012: 116-117). Por ello, para esta parte del análisis, se debe comprender cómo actúa la palabra en el discurso.

La palabra no existe fuera del discurso. Esta funciona como un «recipiente que se llena cada vez de nuevo dependiendo del orden léxico en que cae y de la función de cada elemento discursivo» (Tiniánov 2010: 77). Es decir, las palabras «en virtud de su coadaptación [...] contraen valores que no poseían en sí mismas y que hasta contradicen los que poseen en otras partes» (Benveniste 1979: 229). De este modo, la totalidad del enunciado influye sobre cada palabra. Sin embargo, a pesar de dichos cambios de significado, los hablantes perciben la unidad de la entidad léxica involucrada, es decir, la identidad de las distintas ocurrencias de una palabra (Tiniánov 2010: 79). Esto se debe a que percibimos algo común a todas sus actualizaciones sintagmáticas: el «indicio fundamental» del significado. En cambio, los matices que adquiere o las modulaciones que sufre la palabra en cada empleo son los «indicios secundarios» del significado (Tiniánov 2010: 77-79; Tomachevski 1982: 23-26), que tienden a ser «fluctuantes», pues se caracterizan por su inestabilidad de aparición al emplear la palabra.

El indicio fundamental se relaciona con la noción de «significado primero» (Tiniánov 2010: 79) o «significado primario» (Tomachevski 1982: 25). Si bien ni Tiniánov ni Tomachevski explicitan el sentido exacto de primero y primario, creo que estos se deben interpretar como una alusión a los aspectos que suelen conservarse en los empleos más frecuentes de la palabra. Como afirma Julio Calvo Pérez, cuando se piensa en una palabra, se «irá desde la significación más objetiva y directa, la prototípicamente más pertinente y, generalmente también, la más usual, hasta las más desviadas del centro [...] es decir, [hasta] los significados más abstrusos, los más figurados o metafóricos, etc.» (2011: 198-199). Así, el indicio fundamental es primario en tanto se parte del uso más común de la palabra para deducirlo.

Las palabras, a su vez, presentan una parte material y una parte formal (Tiniánov 2010: 82). La parte material —base léxica de la palabra— se considera la portadora de los rasgos comunes entre dicha palabra y sus diferentes flexiones, y entre ella y el resto de derivados pertenecientes a la misma familia léxica. La formal, en cambio, es la parte que varía con el fin de indicar los accidentes gramaticales —los morfemas flexivos—, o con el objetivo de formar nuevas palabras —los morfemas derivativos¹⁶. Si bien los indicios fundamentales y secundarios se extienden a toda la palabra como unidad, y por lo tanto se expanden a la parte material y a la formal, cualquier cambio que se realice sobre alguna de dichas partes influye en ambos tipos de indicio (Tiniánov 2010: 147).

Además de los valores que adquieren las palabras debido a su relación con aquellas que las rodean, estas también ganan o pierden matices dependiendo de los usos preexistentes que se les conozcan (Rastier 2012: 117). Los «lugares» donde se reconocen esos empleos son variados: una obra literaria particular, una serie de discursos que pertenecen a un sociolecto, un tópico literario, etc. Estos usos preexistentes no son escogidos por una asociación totalmente libre por parte del lector, sino que son sugeridos por la forma en que han sido usadas las palabras en el texto leído.

Los matices que adquieren las palabras debido a los usos evocados también son heterogéneos y dependen de cada caso particular. Por ejemplo, Tiniánov (2010: 88-89) y Tomachevski (1982: 26) explican que muchas palabras traen consigo un «matiz léxico» — palabras sentidas como vulgares o coloquiales, otras como propias de un grupo social o dialectal, etc.—, debido a su uso en una serie o ámbito discursivo específico; Bajtín menciona una idea similar cuando afirma que la palabra posee cierta expresividad típica debido al

¹⁶ Aunque Tiniánov no define ninguna de ellas, los diferentes ejemplos que utiliza, así como la nota respectiva del traductor, llevan a concluir lo planteado arriba.

género en que esta acostumbra funcionar (2003: 277-279). Por su parte, Riffaterre señala que, cuando se vincula la forma en que se han usado las palabras con empleos literarios anteriores, estas presentan, además de otros posibles, un matiz de «poeticidad» (1984: 23-46).

La referencia también influye en el significado de las palabras. El referente de la palabra se define como «el objeto particular al que la palabra corresponde en lo concreto de la circunstancia o del uso» (Benveniste 1979: 228), mientras que la referencia del discurso es el estado de cosas particular que lo causa, la situación de hecho concreta a la que corresponde (Benveniste 1979: 228). Ambos tipos de referencia van modificando las palabras en el discurso. Por ejemplo, cuando una palabra se emplea para referir a un objeto distinto al convencional, el referente puede obligar a que los rasgos que conforman los indicios del significado de la palabra varíen; también, muchas veces, la información que se maneja sobre el objeto referido o la circunstancia comunicativa puede contribuir a que la palabra adopte ciertos rasgos que, de lo contrario, no se advertirían.

La referencia en un texto debe ser entendida como una «impresión referencial» (Rastier 2012: 31). La referencia no alude necesariamente a un objeto o una situación en el mundo «real», sino que apunta a lo imaginado por el lector a partir de lo que va leyendo. Esta impresión se crea sobre la base de los conocimientos del lector respecto al «corpus de referencia» que el texto de algún modo sugiere (Rastier 2012: 134). El corpus de referencia está formado por el universo semiótico relevante, que involucra tanto lo considerado real como ficcional. En ese sentido, el texto mismo propone sus propias referencias, que el lector va representándose.

A lo anterior se suma la entonación emocional del sujeto poético. La entonación emocional puede entenderse como aquella que «permite percibir los estados de ánimo del hablante» (Sosa 1999: 163). Dentro de esta categoría, se pueden analizar, como sugiere Eagleton, cuestiones como el tono, que «indica una modulación de la voz que expresa una actitud particular o un sentimiento» (2010: 143); el *mood*, que «se define como la actitud o sentimiento que presenta una acción o un ser» (2010: 143); la altura, que conlleva saber si la voz poética «suena alta, grave o intermedia» (2010: 144); o la intensidad, que implica el grado de fuerza de la voz (2010: 146); entre otras.

La manera en que se interrelacionan todos estos elementos va creando el sentido del discurso. El lector realiza normalmente estas operaciones de construcción de sentido de manera automática, sin ser consciente de ellas, y no tiene problemas en comprender lo que va leyendo. Sin embargo, en ocasiones, se encuentra con ciertas «anomalías» —los hechos de estilo— que problematizan su comprensión de lo leído, lo que lo obliga a tomar conciencia de

su actividad interpretativa (Riffaterre 2004: «Modelos»). Con el fin de superar dicho *impasse* y encontrar una interpretación probable, el análisis semántico presta especial importancia a esos puntos más «deformados». Esto último no significa que se dejen de lado el resto de palabras o frases, sino que no es necesario prestarles tanta atención para comprender el texto.

En el análisis semántico se busca comprender no solo qué quiere decir el poema, sino también cómo se va construyendo su sentido. Por ello, se sigue el orden de lectura, es decir, se avanza verso por verso; pero, al mismo tiempo, se considera que, conforme se lee, «the reader remembers what he has just read and modifies his understanding of it in the light of what he is now decoding» (Riffaterre 1984: 5). Llegado al final del poema, se propone su sentido. Ejemplificaré el análisis semántico regresando al fragmento de Valle Goicochea.

En los versos mencionados, el primer hecho de estilo exige que la palabra «ausencia» modifique su indicio fundamental: como los colores solo son aplicables a objetos visibles, «ausencia» cambia el rasgo de abstracto por concreto. Este cambio en el indicio fundamental colabora con que, en el siguiente verso, «encontramos» pueda usarse con el pronombre «la», que refiere a «ausencia», pues dicho verbo pide un complemento que posea la característica de ser concreto. Asimismo, la concretización de la ausencia contribuye a que el símil con el «gatito» sea más natural, pues ambos elementos poseen como característica de sus indicios el carácter de concreción. Al mismo tiempo, el que «blanca» califique a una entidad abstracta desplaza a un segundo plano su indicio fundamental —el hecho de ser un color—y comienzan a aparecer indicios secundarios relacionados con los usos del color blanco en sentido simbólico: paz, tranquilidad, pureza, aunque el lector aún no puede decantarse por uno en particular.

Los otros dos hechos de estilo forman parte de la comparación que se encuentra en los versos ocho y nueve. En ellos, en primer lugar, la palabra «gatito» presenta indicios secundarios de afectividad, dados por el diminutivo «ito». En segundo lugar, los rasgos sosiego, tranquilidad, partes del indicio fundamental de «plácido», se trasladan a «luido» como indicios secundarios, mediante el sufijo «ido»: debido a que ambas palabras terminan igual y que su final ha sido resaltado por el ritmo del poema, se percibe el «ido» de «plácido» como su parte formal —aunque desde un punto de vista etimológico lo más probable es que no lo sea—; ello lleva a que se sienta el «ido» de «luido», que sí es su parte formal, como igual semánticamente al «ido» de «plácido». Esto se refuerza por el hecho de que no se tiene muy claro cuál es el indicio fundamental de «luido», de forma que, en la palabra, destacan sus indicios secundarios antes que el fundamental. Así, «umbral luido» no significa solo un lugar frotado por el gatito, sino principalmente un espacio cargado de tranquilidad y apacibilidad.

De esta forma, la imagen completa dada por la comparación no solo describe el acto del frotado del gato en el umbral, sino que los indicios secundarios que rodean las palabras se encargan de transmitir los sentimientos de tranquilidad y afectividad. Si se sabe, además, que el gato echado en una esquina plácidamente también remite a la quietud —los gatos son animales que pueden dormir hasta dieciséis horas al día— y que la esquina frotada hace pensar en cariño —el frotarse de los gatos con las personas u objetos suele ser interpretado como muestra de afecto—, entonces toda la imagen se carga aún más con esos indicios secundarios. Esto hace que se regrese a «blanca» para decidir que se privilegien los indicios fluctuantes relacionados con la tranquilidad, y se coloquen en segundo plano otras posibilidades.

En conjunto, estos cuatro versos transmiten la forma en que el yo lírico siente la muerte de la hermana. Para él, dicha muerte, nunca mencionada, se percibe como una ausencia, pero sentida con una tristeza tranquila y con cariño, no con desesperación. En cierto modo, los versos son una «eufemización» de lo que significa la muerte.

2.5. Para proponer el sistema poético¹⁷, hay que comprender, primero, la noción de signo, unidad de lengua, y su relación con la palabra, unidad de discurso. El signo lingüístico es la asociación que un individuo realiza en su mente entre una forma y una significación (Saussure 1976: 127-130; 2004: 26, 33-34;). Dichos signos son compartidos, desde el punto de vista formal, por todos los usuarios del sistema de la lengua. Por su lado, las palabras

son, materialmente, los “signos” del repertorio semiótico [es decir, la lengua]. Pero estos “signos”, conceptuales, genéricos, no circunstanciales en sí mismos, deben ser utilizados como “palabras” para nociones siempre particularizadas, específicas, circunstanciales, en las acepciones contingentes del discurso (Benveniste 1979: 229-230).

Así, los signos, conceptos revestidos de forma lingüística, que se encuentran aislados en la lengua, permanecen esperando que se los relacione en un discurso con el fin de que haya significación de pensamiento (Saussure 2004: 245). Las palabras, signos unidos en sintagmas en un discurso, son, en cambio, siempre concretas y, por lo tanto, siempre cambiantes en su significación. Si bien muchos de los valores de significación que adquieren los signos al ser utilizados como palabras son compartidos entre usuarios o son solo específicos de discursos

¹⁷ No se presentará ningún ejemplo de análisis, dado que, en este aspecto específico, sería preciso analizar un poema completo a profundidad y no solo una parte, como se ha realizado en los puntos anteriores.

concretos, varios son personales y recurrentes en el conjunto de discursos de un usuario. En el caso de la poesía, de todos los géneros el más subjetivado, los valores personales de las palabras en un poema tenderán a ser mayores a los de otros tipos de discursos.

Lo anterior significa que, en cada poema, se encontrarán los mismos signos que usan todos los hablantes, siempre y cuando se analicen en su relación de la forma a la idea. En cambio, si se examinan en su relación de la idea a la forma —que son las dos maneras en que se pueden estudiar los signos (Saussure 2004: 44)—, el lector se encontrará ante signos nuevos, debido a que, en su relación discursiva, como palabras, han adquirido valores distintos a los usos más convencionales que se realizan de ellos. En ese sentido, si bien las relaciones formales entre los signos empleados son parte del sistema convencional de la lengua, las relaciones conceptuales en el caso de varios signos son personales y forman una nueva estructura. A esta estructura personal de signos de un poeta, articulados a partir de sus relaciones conceptuales, la denomino «sistema poético».

Para plantear el sistema poético, es necesario primero postular la matriz del poema. La matriz es una representación mínima en palabras del concepto —o conceptos— base que ha sido desarrollado en el poema, y que muchas veces no es mencionado explícitamente en el texto (Riffaterre 1984: 13, 19). La matriz es, entonces, el centro desde el que se comienza a armar la estructura conceptual de los diferentes signos que conforman el sistema poético. Se parte de ella, pues todo el discurso es un desarrollo de dicha matriz. Esta puede ser hipotetizada en esta parte, ya que, gracias al análisis semántico, se sabe cuál es el sentido del poema y también qué significado ha adquirido cada signo en su uso como palabra. Luego de plantear la matriz, se explica su estructura conceptual y la de los demás signos que se relacionan con ella.

Cada poema tiene su propio sistema poético. Sin embargo, debido a que el nombre de autor —que no es lo mismo que el nombre de persona aunque sean iguales (Lázaro Carreter 1990: 39)— funciona como una firma que agrupa semánticamente la producción poética publicada bajo dicho nombre (Meschonnic 2007a: 94-95), se espera que sus poemas compartan una serie de valores semánticos. Por ello, entre dos sistemas de significación, pertenecientes a dos poemas distintos de un mismo poeta, se pueden establecer relaciones de homología, es decir, se constituye una correlación entre las partes de dos sistemas significantes diferentes en virtud de vínculos descubiertos o implantados entre ambos sistemas (Beveniste 1979: 64-65). A partir de las relaciones homólogas encontradas entre los sistemas de significación de los dos poemas del autor, se va constituyendo un sistema mayor, más general y más preciso. De esta manera, el sistema poético hallado, conforme se va

confrontando con más poemas del autor, se amplía y se precisa.

El sistema poético funciona como una «gramática poética cuyas reglas organizan la representación [...] del mundo» del autor (Riffaterre 1976: 258). Esto significa que dicho sistema es previo a las actualizaciones sintagmáticas particulares, que aparecen en los poemas, si bien el lector solo puede acceder a él mediante la comprensión de los diversos poemas individuales. En ese sentido, en los poemas se actualizan variantes de una misma estructura (Riffaterre 1976: 251). Por ello, la comprensión cada vez mayor del sistema poético de un autor es provechosa en dos sentidos. Por un lado, permite acercarse a otros poemas del mismo escritor con mayor facilidad. Por otro lado, posibilita entender cómo se relaciona con otras visiones: las de otros poetas, las de una escuela literaria completa, las de otros discursos no literarios, etc. En suma, el descubrimiento del conjunto de estructuras del sistema poético de un autor es un primer paso para comprenderlo a él y su relación con la cultura que lo rodea.



3. «La boca del dormido»

01 Es húmedo el terror del mundo cuando sueño,
02 cuando busco, cruzadas, las cuatro últimas palabras
03 y veo, bajo enormes arboledas, llorar a los soldados.
04 Quisiera estar sujetando la lluvia
05 para que caiga intensamente hasta ajustarme con los muertos,
06 y tentarles, dulcemente, el zumo agrio de sus huesos;
07 tiento la misma oscuridad sin que amanezca,
08 sin sentir el regalo paulatino de los astros
09 y consumo, a honda virtud, la laxitud de mi regreso.
10 Estoy, a pocos, volviendo a la sonora piedra
11 y quemándome toda la faz en los papeles.
12 Es triste el destino del hombre que sonrío
13 y vase cavando hondas y apretadas multitudes
14 donde arda la zarza inextinguible.
15 Esto me digo cuando sueño, y veo, enormes, los desiertos
16 y comienzan a pesarme los cuchillos, las comidas,
17 las voces pringosas que se abaten con el viento,
18 y me lo digo a solas, tontamente, casi a noche y pico,
19 evitando que descubran el pie del que cojeo,
20 porque me falta media pierna sobre el rostro
21 y media más en esa oquedad del corazón hacia los hombres.
22 Y tiemblo, infinitamente, de espléndido terror
23 cuando la tarde se me va resbalando desde el codo hasta la noche.

4. El análisis estilístico

En esta primera parte del análisis, menciono las partes del texto que considero hechos de estilo y explico la relación contexto-contraste hallada que ha llevado a considerarlos como tales.

Verso 1

«Es húmedo + el terror»: la cualidad de húmedo indica una propiedad característica de entidades físicas y no de un concepto abstracto, como «terror».

Verso 2

«cruzadas + palabras»: es inesperado que el adjetivo «cruzadas», cuando se utilice con el sustantivo «palabras», vaya antepuesto, pues «palabras cruzadas» es una frase hecha para referirse a un juego.

Verso 3

«llorar + a los soldados»: el «soldado» tiende a ser visto como una persona que, en tanto se dedica a combatir, es valeroso y fuerte, por lo que no se espera que aparezca «llorando», pues esto sería señal de debilidad o temor.

Versos 1-3

«cuando sueño... cuando busco + y veo»: el tercer verso comienza con la conjunción coordinante «y», lo que significa que el enunciado es el tercer circunstancial de tiempo de la oración principal, que comenzó en el primer verso; esto implicaría que, luego de la «y», debería aparecer un «cuando», el cual, sin embargo, no aparece. Esto es reforzado por el propio texto: en los dos versos anteriores, los dos circunstanciales de tiempo aparecidos sí poseen un «cuando».

Verso 4

«sujetando + la lluvia»: si bien la lluvia puede tocarse, esta no puede ser sujeta, aferrada, por ser líquida.

Verso 5

«ajustarme + con los muertos»: por un lado, «ajustar», en pronominal, no suele ser usado con «con», sino con «a» o sin ninguna preposición; por ejemplo: «me ajusto la corbata», «me ajusto a la ley». Cuando aparece con «con», lo que sigue suele ser el modo en que se realiza la acción, que debería ir seguido de aquello «a» lo que el sujeto se ajusta; por ejemplo: «me ajusto con fuerza la corbata». En cambio, en este caso, el «con» introduce el objeto —«los muertos»— que se ajusta el sujeto. En ese sentido, se está «rompiendo» la estructura prevista normalmente: «ajustar(me) + circunstancial de modo [con + frase nominal]

+ complemento [(a) algo]».

Verso 6

«tentarles dulcemente + zumo agrio»: el verbo «tentar» implica el uso del sentido del tacto; por lo tanto, se espera que el complemento del verbo sea algo sólido y no un líquido. Asimismo, como lo dulce se opone a lo agrio, es inesperado que se sienta dulzura al tocar algo agrio.

Verso 7

«tiento + oscuridad»: la idea de tentar implica normalmente un elemento sólido: uno no tiente la oscuridad en sí misma, sino las cosas que se encuentran a oscuras.

Verso 8

«regalo + paulatino»: un regalo es un objeto y, por lo tanto, no se extiende en el tiempo.

Verso 9

«consumo + la laxitud»: la cualidad de algo, en este caso «laxitud», no puede ser consumida.

«laxitud + de mi regreso»: la laxitud es una palabra usada con objetos concretos y no abstractos como la acción de regresar.

«a + honda virtud»: el autor está utilizando la estructura «a + frase nominal» para generar una construcción que exprese la manera en que se lleva a cabo la acción, al estilo de «a toda máquina», «a manos llenas», entre otras; dicha estructura, para significados adverbiales, como en este caso, no es productiva, en el sentido de que lo común es que el hablante use los casos ya existentes, ya lexicalizados, y no genere una nueva forma a partir de la estructura subyacente.

Verso 10

«sonora + piedra»: no se espera que la cualidad de sonoridad se aplique a un objeto que no puede emitir sonidos.

Verso 11

«quemándome toda la faz en + los papeles»: como no se ha mencionado que los papeles se encuentran en llamas, no se espera que el sujeto pueda quemarse la cara «en» ellos.

Verso 12

«triste el destino del hombre + que sonrío»: ante un destino triste, no se espera que alguien sonriese.

Verso 13

«va + se»: es un arcaísmo morfológico: actualmente, el pronombre «se» no se emplea como clítico pospuesto, sino que, más bien, se antepone al verbo como unidad morfológica

independiente.

«cavando + multitudes»: «cavando» pide como complemento un sustantivo como tierra, arena, es decir, que sea susceptible de ser removido con una lampa o elemento similar; «multitudes», sustantivo que cuando aparece sin modificador refiere a personas, no es un complemento que presente la cualidad esperada.

«hondas + multitudes»: la cualidad de hondo no se suele utilizar para sustantivos relacionados con personas.

Verso 14

«arda la zarza + inextinguible»: todo lo que arde se extingue.

Verso 15

«me digo + cuando sueño»: mientras se sueña, no se espera que una persona sea consciente de estarse hablando.

Versos 3 y 15

«veo, bajo enormes arboledas, llorar a los soldados + veo, enormes, los desiertos»: ambas frases son sintácticamente análogas: «verbo + inciso + objeto». Además, en ambos casos, se repite exactamente el mismo verbo, seguido de un inciso que presenta el mismo adjetivo y que antecede a un objeto directo. Finalmente, tanto los desiertos como las arboledas comparten un rasgo común de significado: refieren a espacios extensos.

Verso 16-17

«pesarme los cuchillos + las comidas, las voces pringosas»: normalmente, las enumeraciones que dependen de un verbo tienden a que todos los elementos enumerados pertenezcan a la misma clase de objetos. Sin embargo, aquí se observa un continuo que va desde lo que claramente puede ser pesado —los cuchillos— hasta lo que evidentemente no puede serlo —las voces—, pasando por un elemento cuya «pesabilidad», derivada de su posible materialidad, es dudosa: «comidas» puede ser entendida en su sentido más material, como alimento, o en su sentido más abstracto, como evento.

Verso 17

«voces + pringosas»: solo algo sólido puede ser untado de grasa, y las voces no lo son.

«voces + que se abaten»: para que algo sea abatido, debe tener realidad física sólida, no acústica simplemente.

Verso 18

«noche + y pico»: el «y pico» se utiliza para indicar minutos pasados de cierta hora exacta, tipo «son las seis y pico de la tarde»; por ello, es inesperado que se utilice dicha frase con «noche», pues esta refiere a un hecho durativo y no a una hora puntual.

Verso 19-21

«pie del que cojeo + porque me falta media pierna»: normalmente, la frase «pie del que cojeo», que hace referencia a un defecto, se encuentra casi lexicalizada, por lo que se la comprende sin pensar en las palabras que la forman; pero aquí la siguiente frase, debido a que retoma la idea del carácter físico de la falla, hace que se reanalicé la frase anterior, de manera que destacan los elementos que la componen.

«me falta media pierna + sobre el rostro»: obviamente, es imposible que a alguien le falte una pierna sobre el rostro —y ni siquiera media.

«media [pierna] más + en esa oquedad del corazón hacia los hombres»: tampoco puede faltar media pierna en otra parte del cuerpo que no sea la parte inferior del tronco.

«oquedad del corazón + hacia los hombres»: una «oquedad» no puede ser caracterizada «hacia» algo o alguien, puesto que el «hacia» indica una extensión o continuidad en el espacio que la ausencia, el vacío, la oquedad no pueden tener.

Verso 22

«tiemblo + infinitamente»: es imposible que alguien tiemble de un modo infinito, es decir, sin principio ni fin.

«espléndido + terror»: el adjetivo tiene una consideración positiva del elemento calificado, mientras que el sustantivo posee una valoración negativa; en ese sentido, hay una especie de antítesis.

Verso 23

«se me va resbalando + la tarde + desde el codo + hasta la noche»: aquí hay una acumulación de uniones inesperadas. En primer lugar, el verbo «resbalar» implica que se deslice, hasta caer, un objeto material sobre algún elemento, que también tenga el rasgo de material. En ese sentido, «la tarde» no debería ser el sujeto de «se me va resbalando», pues esta se refiere a un hecho temporal y no material. Lo mismo ocurre con los complementos circunstanciales de lugar: si bien un objeto se puede resbalar desde el codo de una persona, el lugar adonde llega el objeto debe, como ya mencioné, tener el rasgo de material, y, en este caso, eso no ocurre, ya que «noche», al igual que «tarde», refiere a un hecho temporal.

En suma, el poema abunda en hechos de estilo, de tipos diversos. Esta pareciera ser una de las razones por las que «La boca del dormido» se vuelve un poema hermético: la alta presencia de recursos estilísticos, es decir, pasajes alejados del uso lingüístico común, conlleva un grado de complejidad mayor en la lectura.

5. El análisis rítmico

Si se recuerda lo visto, tres son los componentes que van creando el ritmo del poema: el gramatical, el sonoro y el gráfico. Por ello, para comprender cómo se consigue el ritmo personal de «La boca del dormido», es necesario analizar los tres componentes y ver cómo interactúan entre ellos.

Respecto al componente gráfico, al primer vistazo se observa que el poema está escrito en versos. Se aprecia, también, que es un texto de veintitrés versos, sin ningún espacio en blanco entre verso y verso y sin ninguna división en estrofas. Es, más bien, un texto continuo de versos. Se está, entonces, ante una composición de tipo «no estrófico» (Domínguez Caparrós 1988a: 230-242; Paraíso 2000: 159-210). Tampoco hay «juegos» visuales en la disposición de las líneas. Más allá de la división en versos, no hay ningún elemento gráfico recurrente que se constituya como patrón compositivo principal.

En cuanto al componente gramatical, se aprecia, en primer lugar, que no hay encabalgamiento entre los versos: ningún verso corta sirremas. Asimismo, los signos de puntuación dividen el poema en seis partes, marcadas por los puntos: A: 1-3, B: 4-9, C: 10-11, D: 12-14, E: 15-21, F: 22-23; en la parte B, hay un punto y coma que divide dicha parte en dos. Finalmente, se utilizan algunos paralelismos gramaticales: el verso 12 es una reelaboración de la estructura sintáctica del verso 1: verbo «Es» + adjetivo que funciona como predicativo + frase nominal sujeto; la conjunción «y» se repite al inicio de varios versos (versos 3, 6, 9, 11, 13, 16, 18, 21 y 22); el «cuando sueño» del verso 1 reaparece idéntico en el verso 15, y la misma estructura sintáctica se repite en el 2 («cuando busco») y en el 23 («cuando la tarde»); el «tentarles» del verso 6 se «transforma» en el «tiento» del verso 7; el «veo, enormes, los desiertos» del verso 15 recuerda el «veo, bajo enormes arboledas» del verso 3; el «esto me digo» del verso 15 vuelve a aparecer, modificado, en el verso 18 como «y me lo digo». Sin embargo, si bien se utilizan todos estos recursos para crear la sensación de mayor unidad, el componente gramatical tampoco presenta ningún patrón que sirva como principio constructivo del poema.

Finalmente, el componente sonoro es el más complejo de analizar en la poesía en verso, pues, a lo largo de la historia literaria, ha sido el más usado como base de la creación de poemas. En el caso de «La boca del dormido», pareciera que tampoco hay un patrón sonoro que se repita a lo largo del texto. Si se cuentan las sílabas, se aprecian versos de muy variada longitud: 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 20 sílabas. En ese sentido, el poema de Deustua se aleja del sistema métrico más común en la tradición española, el basado en la

cantidad silábica (Domínguez Caparrós 1993: 50-51; Paraíso 2000: 41). Otro sistema métrico usado en la poesía española es el de cláusulas acentuales, pies métricos o silabotónico (Bělič 200: 432-503; Domínguez Caparrós 1993: 49-50; Paraíso 2000: 38). Este consiste ya no en repetir una misma cantidad de sílabas por verso, sino un mismo tipo de cláusula acentual o pie a lo largo del poema. En este poema, tampoco hay una regularidad de cláusulas. Finalmente, tampoco presenta un patrón acentual —igual cantidad de sílabas tónicas en todos los versos— o tímbrico —uso regular de la rima—. De esta forma, como ocurría con los otros dos componentes, «La boca del dormido» no presenta un patrón sonoro común. No obstante, a pesar de la ausencia de un patrón sonoro que atravesase de forma uniforme el poema, el componente sonoro sí contribuye con su ritmo.

Uno de los procedimientos sonoros más utilizados en la poesía es el manejo tímbrico, es decir, la repetición de fonemas. Este presenta dos tipos: la rima y la aliteración. La primera, sancionada por la tradición, consiste en «la igualdad o equivalencia acústica de todos o parte de los sonidos de dos o más palabras a partir de la vocal acentuada» (Domínguez Caparrós 1993: 113). Si bien la rima tiende a aparecer al final del verso, esta también puede utilizarse en otros lugares (Domínguez Caparrós 1993: 123-124). El segundo tipo de fenómeno es la aliteración, que consiste en la repetición de fonemas, vocálicos o consonánticos, idénticos (Lázaro Carreter 1990: 232-234). En «La boca del dormido» se utilizan ambos, siempre de forma ocasional.

En cuanto a la rima, esta siempre es de carácter asonante, salvo en un caso, y se da tanto entre palabras internas como finales de verso. A continuación, se presentan los casos de rima. La separación mediante el guion no separa sílabas, sino que busca destacar el fragmento en el que aparecen las rimas.

Tabla 1. *Rima e-o*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
1	húm - edo	su - eño	e-o
3	v - eo		
5		mu - ertos	
6		hu - esos	
7	tí - ento		
9		regr - eso	
10	volvi - endo		
15	esto / su - eño / v - eo	desi - ertos	
17		vi - ento	
19		coj - eo	
22	tí - emblo / espl - éndido		

Tabla 2. *Rima u-o*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
1	h - úmedo / m - undo		u-o
2	b - usco		

Tabla 3. *Rima a-a*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
2	cruz - adas	pal - abras	a-a
14	arda	z - arza	

Tabla 4. *Rima a-o*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
3		sold - ados	a-o
8	reg - alo	astros	

Tabla 5. *Rima e-a*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
7		aman - ezca	e-a
10		pi - edra	
20	m - edia / pi - erna		
21	m - edia / esa		

Tabla 6. *Rima -ud*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
9	virt - ud / laxit - ud		-ud

Tabla 7. *Rima i-e*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
12	tr - iste	sonr - íe	i-e
14		inextingu - ible	

Tabla 8. *Rima o-e*

Verso	Palabras internas	Palabra final	Rima
15	en - ormes		o-e
17	v - oces		
18	n - oche		
21		h - ombres	
23		n - oche	

Asimismo, la aliteración aparece en varias ocasiones. En algunos casos, se une a las rimas asonantes, como se aprecia en la tabla siguiente.

Tabla 9. *Aliteraciones*

Título	La <u>b</u> oca del <u>d</u> ormido
Verso 2	<u>c</u> ruzadas, las <u>c</u> uatro últimas palabras
Verso 5	intensam <u>e</u> nte hasta ajust <u>a</u> r <u>m</u> e con los <u>m</u> uertos
Verso 6	tent <u>a</u> rles, dulcem <u>e</u> nte
Verso 13	cav <u>a</u> ndo hond <u>a</u> s
Verso 14	ar <u>d</u> a la zar <u>z</u> a
Verso 16	<u>c</u> omienzan a pesarme los <u>c</u> uchillos, las <u>c</u> omidas

Una situación similar ocurre con la cantidad silábica y el uso de la acentuación. Al igual que con el timbre, pareciera que, si bien no hay una norma métrica, sí se utilizan recursos acentuales y silábicos para crear unión entre los versos en diversas partes del poema.

Antes de pasar a mostrar esto último, hay que considerar que la mayoría de los versos de «La boca del dormido» son largos. Si se tiene en cuenta que el español se caracteriza por utilizar grupos melódicos de entre cinco y once sílabas (Sosa 1999: 66), entonces, salvo por un verso de diez sílabas y otro de once, el resto de versos tenderá a estar constituido por, al menos, dos grupos melódicos. Esto no significa que los versos largos no puedan ser leídos de corrido o que en ciertos versos cortos no se puedan realizar pausas internas, sino que lo más natural para un hablante de español es buscar algún apoyo realizando un tono de juntura al interior de un verso mayor a las once sílabas (Sosa 1999: 42-43). La teoría métrica también ha recalado este hecho cuando afirma que los versos de más de nueve sílabas suelen dividirse en dos partes, razón por la que se les llama versos compuestos, sobre todo si son versos de número par de sílabas, pues los versos impares se consideran como simples o compuestos dependiendo del conjunto de versos que los rodean (Domínguez Caparrós 1993: 139-144; Paraíso 2000: 111-112).

También es necesario tener en cuenta que, debido a que no hay ningún metro que guíe la lectura, los versos de «La boca del dormido» tienden a leerse realizando pausas basadas en la sintaxis; en otras palabras, como dicen algunos estudiosos de otros poemas, el poema presenta una lectura de tipo «prosaica» (Utrera Torremocha 2010: 210). Asimismo, la ausencia de un patrón métrico lleva a que, en algunos versos, haya doble posibilidad respecto a si leer haciendo zeuxis o azeuxis¹⁸: en un texto con un metro silábico claro por ejemplo, el lector se guía por el patrón métrico para decidirse por una u otra pronunciación. Aquí, más bien, hay una libertad mayor de lectura.

¹⁸ Siguiendo a Esteban Torre, llamo «azeuxis» a la separación de dos vocales contiguas en sílabas diferentes y «zeuxis» a su unión silábica, tanto cuando se da entre palabras como en el interior de una palabra. Así, la zeuxis subsume el diptongo, la sinéresis y la sinalefa, y la azeuxis, el hiato, la diéresis y la dialefa. De esta forma, todos los fenómenos mencionados se simplifican en dos y deben ser entendidos como hechos que se dan tanto en el verso como en el habla cotidiana (2011: 194-196).

Tabla 17

2	cuando busco, cruzadas, / las - cua - troúl - ti - mas - pa - la - bras 3 // 3
3	y veo, / ba - joe - nor - mes - ar - bo - le - das, / llorar a los soldados. 3 // 3
6	y - ten - tar - les, - dul - ce - men - te, el - zu - mo - a - grio - de - sus - hue - sos; 3 // 1 3 // 1 3 // 3
8	sin sentir el regalo / pau - la - ti - no - de - los - as - tros 3 // 3
13	y vase cavando hondas / ya - pre - ta - das - mul - ti - tu - des 3 // 3
16	y - co - mien - zan - a - pe - sar - me - los - cu - chi - llos, - las - co - mi - das, 3 // 3 // 3 // 3
17	las voces pringosas / que - sea - ba - ten - con - el - vien - to, 3 // 3
18	y me lo digo a solas, / ton - ta - men - te, / casi a noche y pico, 1 3
19	e - vi - tan - do - que - des - cu - bran / el pie del que cojeo, 3 // 3
23	cuando la tarde se me va resbalando / des - deel - co - dohas - ta - la - no - che. 3 // 3

Si se regresa al primer verso, se verá que este también puede interpretarse como un alejandrino, si se hiciera pausa luego de la sexta sílaba y se añadiera una sílaba métrica por ser «terror» palabra aguda. Si bien para que dicha lectura sea válida tendría que haber una regularidad de heptasílabos u otros alejandrinos, sí es claro que el acentuar en sexta sílaba permite unir versos con grupos melódicos heptasílabos. Como ha mostrado la teoría métrica, los heptasílabos se han combinado tradicionalmente con endecasílabos tanto en el formato de la silva, como en cierto tipo de verso libre (Domínguez Caparrós 1993: 236-239; Márquez 2000: 217-218; Paraíso 2000: 174-184, 197-200; Utrera Torremocha 2010: 44-46, 73-74, 143). Deustua parece aprovechar ello para añadir grupos melódicos basados en el ritmo de base endecasílabo.

Tabla 18

1	Es - hú - me - doel - te - rror / del - mun - do cuan - do - sue - ño, 2 6 2 6	7 / 7
2a	cuan - do - bus - co, - cru - za - das, / las cuatro últimas palabras 3 6	7 /
2b	cuando busco, / cru - za - das, - las - cua - troúl - ti - mas - pa - la - bras 2 6 10	/ 11
3	y - ve - o, - ba - joe - nor - mes - ar - bo - le - das, / llo - rar - a - los - sol - da - dos. 2 6 10 2 6	11 / 7
4	Qui - sie - raes - tar - su - je - tan - do - la - llu - via 2 4 7 10	11
6	y tentarles, / dul - ce - men - te, el - zu - moa - grio - de - sus - hue - sos; 1 3 6 10	/ 11

8	sin - sen - tir - el - re - ga - lo - pau - la - ti - no / de los astros 3 6 10	11 /
15	Es - to - me - di - go - cuan - do - sue - ño, y - ve - o, / e - nor - mes, - los - de - sier - tos 1 4 8 10 2 6	11 / 7
18	y - me - lo - di - goa - so - las, - ton - ta - men - te, / casi a noche y pico, 4 6 8 10	11 /
19	evitando que descubran / el - pie - del - que - co - je - o, 2 6	/ 7
22	Y tiemblo, infinitamente, / dees - plén - di - do - te - rror 2 6	/ 7
23	cuando la tarde / se - me - va - res - ba - lan - do / desde el codo hasta la noche. 3 6	/ 7 /

Como puede verse, el llamado por la teoría métrica «ritmo endecasílabo», caracterizado por combinar versos de cinco, siete, nueve y once sílabas, es el más recurrente a lo largo del poema. En ese sentido, da la impresión de que, si bien la construcción del poema se basa más en el «versículo» —es decir, en el uso de versos largos al estilo whitmaniano, sin repeticiones de patrones sonoros—, hay un intento de utilizar grupos melódicos basados en patrones métricos usados a lo largo de la historia literaria en español como base de las pausas sintácticas que cualquier lector pueda realizar. Esto aproxima el poema a lo que se ha llamado «verso libre tradicional», una reelaboración de la «silva libre modernista», forma métrica basada en la unión libre de versos de ritmo endecasílabo con otros de tipo par (Domínguez Caparrós 1993: 188-190; Paraíso 2000: 197-204).

Asimismo, es importante comprender las implicancias rítmicas de la longitud de los versos en el poema como conjunto. Aunque se tenga que realizar una pausa dentro del verso debido a la necesidad de descansar, por lo que se crean al menos dos grupos melódicos, esto no quiere decir que la sensación rítmica global sea igual a escribir dichos grupos melódicos como versos separados. El decidirse por una opción —versos largos con grupos melódicos internos— u otra —versos cortos que forman un grupo melódico cada uno— influye en el «tempo» de la lectura, en la percepción emocional del discurso completo (Márquez 2000: 220-224). Los versos largos tenderán a crear un registro más bajo o grave, mientras que los versos cortos, uno más alto o agudo (Sosa 1999: 163-164). Esto se debe a que, por motivos fisiológicos, es más difícil mantener un tono alto si el enunciado es largo debido a que la presión subglotal y, con ello, la frecuencia tienden a caer conforme progresa la enunciación (Lieberman 1967).

En resumen, «La boca del dormido» es un poema cuyo ritmo se crea a partir de la unión de versos en esticomitia —es decir, sin versos encabalgados. Debido a que no posee ningún patrón como principio constructivo —ni gráfico, ni gramatical, ni sonoro—, salvo el

hecho de ser verso, su lectura es «prosaica», en la medida en que la construcción de los grupos melódicos por parte del lector sigue criterios sintácticos —pausas basadas en la puntuación— y gráficos —pausas del final versal— antes que sonoros. Sin embargo, varios de los grupos melódicos que se forman a partir de pausas de motivación sintáctica presentan una base silábica y acentual que, junto con el uso del timbre —aliteraciones y rimas asonantes—, generan una sensación de eufonía y de alta organización. A esto se suma que sean versos largos, lo que inclina a percibir el tempo del poema en una tonalidad grave.



6. El análisis semántico

En la lectura del poema, primero se encuentra el lector con el título: «La boca del dormido». Este título hace pensar que, en el texto, se hablará sobre la boca de un ser humano que se encuentra dormido. Sin embargo, conforme se va leyendo el poema, se observa que solo aparece una persona y que ella está hablando. Ello lleva a que se produzca una especie de contradicción entre el título y lo detallado en el texto: si solo hay una persona hablando, es posible que la «boca» del título aluda a su propia boca, pero lo extraño es que, si está dormida, no podría estar emitiendo sonidos. A menos que quien hable sea un sonámbulo o algo similar. Solo al final de la lectura del poema, podrá superarse esta dificultad y otorgarle un sentido al título.

En el primer verso del poema, se le atribuye a «terror», un sustantivo abstracto, la cualidad de «húmedo». Con ello, se le asigna, como parte de su significado, el indicio secundario de líquido. Esto genera que pase a segundo plano un rasgo propio del indicio fundamental de dicha emoción: ser una entidad abstracta. De lo contrario, el «terror» no podría ser calificado de esa manera. De esta forma, la palabra «terror» no solo se «humediza», sino que, además, se concretiza.

El yo poético afirma que ese terror húmedo, concreto, aparece durante el sueño. La unión de este terror húmedo con el hecho de soñar evoca la imagen de una persona durmiendo mientras tiene pesadillas: uno de los posibles efectos de tener pesadillas es sudar. Así, se forma la imagen de un sujeto envuelto en el sudor propio del miedo pesadillesco. Lo húmedo se vuelve, así, fisiológico, parte misma del hablante. El miedo ya no es solo una sensación abstracta, sino algo concreto que le recorre el cuerpo. En términos semánticos, el pronombre «yo», tácito, gana, como parte de sus indicios secundarios, el rasgo de líquido.

En el segundo verso, el poeta afirma que siente ese tipo de terror, además de mientras sueña, cuando busca «cruzadas, las cuatro últimas palabras». El término «palabras» hace pensar en lenguaje, hablado o escrito, pues se habla y se escribe con palabras. Debido a que la frase «palabras cruzadas» remite a lo escrito y a que el lector se encuentra ante un poema, «palabras» se relaciona con la escritura poética. De esta forma, a partir de una relación metonímica, «palabras» adquiere matices relacionados con el escribir poesía.

Esta frase genera, asimismo, otras vinculaciones. Como ya se mencionó, lleva a pensar en el término «palabras cruzadas», que es otro nombre con que se conocen los crucigramas. En ese sentido, la frase remite al juego de buscar las palabras correctas, adecuadas. Esta asociación haría que se cree la relación «escritura poética=juego», con los valores de placer y

diversión que todo juego implica. Sin embargo, el hecho de que se haya separado y adelantado el adjetivo «cruzadas» y que se haya unido a «cuatro» ocasiona que el lector se imagine una cruz, pero hecha de palabras en vez de maderos. Colocar «las cuatro últimas» entre «cruzadas» y «palabras» rompe la frase hecha que alude al juego e invita a pensar en palabras que literalmente se están cruzando; en otras palabras, «cruzadas» se lee como una alusión literal de «cruzar», palabra que significa, en su acepción más amplia, «atravesar una cosa sobre otra en forma de cruz» (RAE 2001). Por su parte, «cuatro» contribuye con dicha asociación, pues cuatro son los lados que tiene una cruz.

Si bien «cruz» puede tener múltiples matices de significación dependiendo de con qué otro texto, tradición, cultura, etc., se la relacione, en este caso —poema enmarcado en una tradición cristiana como la peruana— las primeras asociaciones que aparecen son las de dicha tradición. Así, se recuerda la caminata de Jesús con la cruz a cuestas, sus tres caídas, su muerte en ella. Estos hechos cargan la palabra con matices de tormento y sacrificio elegidos, pero, al mismo tiempo, aparece la idea salvación, pues, mediante la muerte de Cristo en la cruz, él redime y salva a los hombres.

El interpretar «cruz» en el marco de la tradición bíblica lleva a que se le busque una significación a «cuatro», por relacionarse con ella, coherente con dicha tradición. Por un lado, el número cuatro aparece en la Biblia en varias partes: los cuatro jinetes del apocalipsis, los cuatro ríos del Paraíso, las cuatro murallas de la Jerusalén celestial, los cuatro campamentos y emblemas de las doce tribus de Israel, las cuatro letras de Dios (YHVH), los cuatro evangelistas, entre otros; según Chevalier y Gheerbrant, ese número lleva, al igual que en otras tradiciones, la idea de universalidad, en el sentido de totalidad (1986: 380-381). Así, hecha la vinculación, la cifra adquiere dicho indicio secundario. Por otro lado, debido a que en el poema se relaciona el número «cuatro» con «cruz», con «palabras» y con «últimas», vienen a la mente las últimas palabras dichas por Cristo antes de morir crucificado. Tanto en Mateo 27:46 como en Marco 15:34 aparecen «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me abandonaste?»¹⁹ como las últimas palabras de Jesús. La vinculación se fortalece cuando se sabe que dicha frase en arameo en el original está compuesta justamente por cuatro palabras: «Eli, Eh, lema sabactam», en Mateo, y «Eloi eloi lema sabaktani», en Marcos (Schökel 1997: 100, 147). De esta forma, la frase «cuatro últimas palabras» motiva la asociación de la

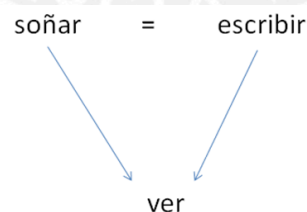
¹⁹ Esta frase se conoce con el nombre de «la cuarta palabra» de Cristo en la cruz. Junto con otras seis frases, conforman las llamadas «siete últimas palabras» de Cristo. Las número uno, dos y siete aparecen en Lucas; las tres, cinco y seis, en Juan. Todas ellas son, en realidad, frases. En ese sentido, a pesar de que aparezcan en los evangelios más frases dichas por Cristo antes de morir, en dos de ellos solo figura la «cuarta palabra» ya mencionada, lo que lleva a asociar la frase de Deustua con ella y no con las demás.

búsqueda con la escena de la cruz. Finalmente, la frase adquiere un «halo» de solemnidad, debido a su relación con un texto religioso.

La asociación del verso con ambas referencias —el «crucigrama» y la «cruz de palabras»— lleva a que el lector las vincule entre sí con el fin de encontrarle un sentido global a la frase. Dicha unión produce que los indicios de juego aminoren, y, más bien, resalten los de búsqueda, debido a los matices que vienen con la cruz y el cuatro bíblicos: gravedad, totalidad, inmoción, suplicio y redención. De esta forma, buscar palabras, que se interpreta como una perífrasis del acto de escribir poesía, se vuelve una actividad cargada de sentidos. Como corolario de lo anterior, las palabras cruzadas se leen como aquello que se busca escribir: un poema; asimismo, el texto comienza a dar indicios de estar dialogando con imágenes cristianas.

Debido a que ahora se visualiza a alguien buscando palabras lo húmedo adquiere una nueva sugerencia: ya no es el sudor del hombre dormido, sino el de un hombre despierto que está escribiendo. La imagen es la de un hombre agotado, sudado, que lucha por conseguir esas últimas palabras que le cuestan. Y, al igual que en el caso de soñar, esa humedad se vuelve parte física del poeta, lo que refuerza el matiz secundario de húmedo añadido al «yo».

El tercer verso comienza con «y veo», frase que termina la enumeración de circunstanciales temporales iniciada con el «cuando sueño» del primer verso y continuada con el «cuando busco» del segundo verso. La forma en que están unidos estos tres circunstanciales —los dos primeros con un «cuando», el tercero sin ninguna conjunción temporal y cada uno en un verso distinto— crea una imagen en la que se arma una jerarquía de los hechos expresados por el poeta, que puede representarse con el siguiente esquema:



La sensación creada de que todo —el soñar, el escribir, el ver— se da simultáneamente, pero que, al mismo tiempo, soñar y escribir se diferencian de ver, se consigue de la siguiente manera: si bien las tres acciones se expresan como circunstanciales temporales, con cada uno de ellos en un verso distinto, lo que da la sensación de que son jerárquicamente iguales, el hecho de que el tercero no presente la conjunción «cuando»

desestabiliza dicha jerarquía y produce que este último se presente como si estuviera en un nivel distinto al de los dos anteriores.

De esta forma, el acto de soñar y el de escribir se conciben como iguales, en el sentido de que ambos permiten «ver». Esta relación, además, lleva a que el escribir poesía comience a adquirir matices relacionados con lo nocturno, pues la visión típica del soñar y dormir se da por la noche. Esta relación abre dos planos referenciales: uno relacionado con el sueño y otro con la escritura poética. Como ambos planos son entendidos como equivalentes, varias de las palabras y frases que aparecen luego se moverán en ambos planos a la vez.

¿Qué ve el poeta?: «bajo enormes arboledas, llorar a los soldados». La imagen presenta dos partes. En la primera, se destaca el hecho de que las arboledas son inmensas, lo que produce una sensación de infinitud, de grandeza, de que los árboles no pueden ser abarcados por la vista; en la segunda, el que se diga que soldados, personas que se dedican al arte de la guerra, que están acostumbradas a matar y ver morir, se encuentran llorando genera un sentimiento de desasosiego, de desolación. En conjunto, es una imagen propia del sueño angustiante del yo poético. El lector se encuentra, entonces, ante el primer plano referencial: sueño-pesadilla.

Por otro lado, surgen ciertas preguntas: ¿por qué lloran los soldados?, ¿qué hacen bajo esas arboledas?, ¿esperan para entrar a la batalla y tienen miedo, y por ello se esconden?, ¿descansan luego de la guerra y lloran por los muertos?, ¿qué guerra se está llevando a cabo?, ¿quiénes son estos soldados? Estas interrogantes se generan puesto que, hasta ese punto, no hay nada que haya llevado al lector al campo semántico de la guerra. En busca de una respuesta, se puede recordar que el verso anterior ya utilizó imágenes de batalla, si bien en otro sentido: la lucha del poeta por conseguir las palabras. Estas sugerencias llevan a que se rememore el tópico literario de las armas y las letras, en su versión del poeta-soldado. Aquí viene a la mente, por ejemplo, el texto de Alberti «Si Garcilaso volviera...», en que el poeta toledano encarna dicho tópico. A esto se suma que el llorar implica que los soldados presenten también el rasgo líquido, de manera que los soldados comparten con el «yo» del poema el indicio secundario de humedad. Así, la palabra «soldados» pone entre paréntesis, como parte de su indicio fundamental, los rasgos relacionados con «guerra real» y adquiere nuevos indicios, vinculados al tema de la poesía y la guerra con la escritura. Ello lleva a que se lea a los «soldados» como un equivalente de «poetas».

El que «soldados» pueda también ser leído en el otro plano de referencia —el de la escritura poética— lleva a pensar que lo mismo debería suceder con «arboledas». Si se tiene en cuenta que la cruz se relaciona dentro de la tradición cristiana —y en realidad en otras

tradiciones también— con el árbol (Chevalier y Gheerbrant 1986: 363, 367; Cirlot 2001: 69), entonces «arboledas» se asocia a la cruz formada por palabras del verso anterior. Esta interpretación se sustenta, además, en que los referentes de ambas palabras comparten algunos rasgos en común: están hechos de madera y en posición vertical, al menos en su imagen más típica. Así, «arboledas» es una variación de las «palabras cruzadas», por lo que «palabra», «árbol» y «cruz» comienzan a verse como equivalentes. Asimismo, los soldados que lloran bajo los árboles, del plano del sueño, se pueden interpretar, en el otro plano, como los poetas que escriben sus poemas.

Luego, en el cuarto verso, el yo lírico afirma que quiere «estar sujetando la lluvia». El verbo «sujetar» posee, en todas sus acepciones, el rasgo de dominio como parte de su indicio fundamental. En algunos de sus usos, como en «Dios, anonadado, no atinó a sujetar sus ángeles, presos de la sed justiciera de los grandes días» (Güiraldes 1986: 52), los indicios secundarios de la palabra aluden a mantener algo o alguien bajo el dominio de uno. En este caso, pareciera ser ese el modo en que se emplea: el yo poético desea mantener bajo control la lluvia.

La razón de desear sujetarla, dominarla, para que caiga con intensidad, se explica en los siguientes dos versos: gracias a ella, conseguirá ajustarse «con los muertos», y, una vez unido con ellos, les tentará, «dulcemente, el zumo agrio de sus huesos». El «ajustar» implica que dos elementos se coloquen al mismo nivel. El yo poético busca, en ese sentido, estar a la misma altura que los muertos. La imagen que se genera es la de un yo lírico al que le gustaría que la lluvia caiga cada más fuerte para que lo empuje y empuje hasta fundirse con ellos. Por otro lado, tentar, cuando funciona en un contexto físico como este, significa «ejercitar el sentido del tacto, palpando o tocando una cosa materialmente» (RAE 2001). Ahora bien, lo que desea tocar, palpar, es el zumo que se encuentra en los huesos de los muertos. El único zumo al que se puede referir es a la médula ósea, es decir, a la «materia orgánica blanda que rellena las cavidades de los huesos» (RAE 2001). El poeta anhela penetrar en los huesos de los muertos para coger lo más sustancial de ellos: la médula, el zumo interno que da vida. Así, los tres versos en conjunto generan una imagen digna de pesadilla: un hombre bajo la lluvia que se encuentra escarbando entre los huesos de muertos para tomar su médula.

¿Y leídos desde el plano de la escritura qué sucede? Primero se aprecia que el «zumo agrio» de los muertos es una variación de las lágrimas de los soldados o del sudor del yo poético: en primer lugar, los tres elementos poseen dentro de sus indicios fundamentales el rasgo de líquido; en segundo lugar, al zumo se le ha añadido el adjetivo agrio, que hace que presente una característica negativa, y, en el caso de las lágrimas de los soldados y del sudor

del yo lírico, estos presentan, también, dentro de sus indicios secundarios, características negativas; finalmente, todos surgen del interior de seres humanos, ya sean vivos o muertos. Debido a que los tres comparten este rasgo de humedad, se identifica a los muertos como una variación de los soldados y, por ello, como otra alusión a los poetas. Así, el yo lírico desea estar a la misma altura que los otros poetas y conseguir esa liquidez que llevan dentro y que se le escapa, ya que intenta coger dicho líquido con las manos, por lo que de todas formas se chorreará una cantidad.

La otra palabra en estos versos que presenta el rasgo de liquidez es la «lluvia». El saber que estas cuatro palabras —zumo, lágrimas, sudor, lluvia— están vinculadas provoca que el lector perciba más relaciones semánticas entre ellas. Por un lado, entre lluvia y lágrimas, aparece otro rasgo común en el texto. Como la lluvia es la encargada de fertilizar y hacer crecer a las plantas, y los soldados lloran justamente bajo enormes arboledas, el significado de lágrimas adquiere matices relacionados con fertilidad. Esta asociación invita a regresar a la imagen del verso tres, que resulta ahora ampliada: los poetas-soldados van regando-creando, con sus lágrimas, con esa humedad interior que brota de ellos, esos árboles-poemas, que inmensos se levantan. Así, lo líquido comienza a significar la condición para que haya fertilidad poética, es decir, creación. De hecho, lo líquido y la lluvia como elementos que connotan abundancia, fecundidad poética ya aparecen en la tradición literaria. El poema LXXVII, de *Trilce*, es un ejemplo de dicho simbolismo. Por otro lado, entre el zumo y la lluvia hay otra similitud: ambos son deseados por el sujeto poético. No obstante, los dos se le escapan: el que llueva abundantemente es un hecho que el poeta no puede controlar; el zumo de los muertos se resbalará de las manos. De esta forma, las cuatro palabras mencionadas, en tanto comparten la cualidad de la liquidez, se leerán relacionadas en el plano de la escritura como elementos que poseen la cualidad de lo poético, el cual adquiere matices de «inasibilidad».

Sin embargo, la lluvia se diferencia del zumo, las lágrimas y el sudor en dos características: la fuente de origen y la cantidad. Primero, la lluvia tiene una fuente externa a los seres humanos: las nubes del cielo; en cambio, los otros tres líquidos provienen del interior de estos. Segundo, la lluvia es liquidez abundante; en cambio, el sudor, el zumo y las lágrimas son pequeñas cantidades líquidas. Ello lleva a que, a pesar de que la liquidez une a todos estos elementos y que todos se mueven en el campo de lo poético, se dividen en dos grupos: la lluvia, por un lado, y el resto, por el otro. Así, el sudor del yo poético, las lágrimas de los soldados y el zumo de los muertos representan aquello de poético que han alcanzado algunos seres humanos, poetas, y que el yo poético está persiguiendo. En cambio, la lluvia es

una entidad externa que viene y va sin que el poeta pueda hacer algo al respecto y que le permite aproximarse a ese zumo poético. Esta parecería simbolizar, en ese sentido, la llegada de lo poético, la «inspiración», una llegada nunca anticipada por el sujeto.

La identificación de la «lluvia» con la fertilidad poética y, por lo tanto, con la escritura misma lleva a leer el «sujetando» del cuarto verso en otro sentido. Ese dominio que se quiere conseguir se interpreta en un «sujetar» en sentido físico, concreto, con las manos, como cuando Vargas Llosa escribe en *La tía Julia y el escribidor*: «y, como el chofer no tenía gata, tuvimos que sujetar los cuatro el auto en peso» (Davies 2002). Este segundo empleo lleva a que se cree la imagen del poeta que, sentado a la mesa, desea que llegue la inspiración para lograr estar al mismo nivel de otros poetas anteriores.

El verso siete comienza con la palabra «tiento». Pero ahora lo que se tienta es otra cosa: la oscuridad. Con ello, el verbo adquiere un nuevo matiz, que se puede apreciar en el siguiente uso: «Examinar y reconocer por medio del sentido del tacto lo que no se puede ver, como hace el ciego o quien se halla en un lugar oscuro» (RAE 2001). El tentar, entonces, muestra a un sujeto que se mueve en la oscuridad, sin ver bien, como un ciego, lo que se le presenta; en este caso, la misma oscuridad del sueño en la que se está moviendo. Por otro lado, la relación con el plano de la escritura genera indicios secundarios en la palabra oscuridad: esa oscuridad refiere, también, a la oscuridad poética, en el sentido de no hallar esas palabras buscadas.

Ahora bien, el yo lírico tienta la oscuridad «sin sentir el regalo paulatino de los astros». Un regalo es una «dádiva que se hace voluntariamente o por costumbre» (RAE 2001) y paulatino es un adjetivo que significa «que se produce o se realiza de forma lenta o gradual» (K Dictionaries 2013). La palabra «astro», por su parte, refiere a los cuerpos celestes del firmamento, en especial a aquellos que emiten luz, las estrellas. La única dádiva que otorga de forma gradual un astro es su luz. De esta forma, el yo lírico afirma que se sumerge cada vez más en la noche oscura, sin percibir la luz que le regalan los astros, entre ellos el sol. En ese sentido, pareciera que el sujeto poético sigue en su búsqueda nocturna sin percibir la mañana que se acerca.

En este moverse ciegamente en la oscuridad, el yo lírico va consumiendo la laxitud de su regreso. Laxo significa distendido, «flojo, que no tiene la tensión que naturalmente debe tener» (RAE 2001). Es un adjetivo que se utiliza para calificar los tejidos musculares o las fibras de los tejidos, por ejemplo. Laxitud es la cualidad de laxo que pueden poseer estos elementos, que son espaciales. En cambio, el término «regreso» tiene un aspecto temporal. Ello hace que se interprete laxo como una distensión en el tiempo y no ya en el espacio. De

esta forma, la «laxitud» debe entenderse como la duración temporal del regreso que plantea el yo poético.

El término «consumir», por otro lado, incluye, en todas sus acepciones, el matiz de gastar, que implica el utilizar algo hasta agotarlo. Ya sea que se use para alimentos, objetos que se venden o materiales de los que están hechas las cosas, cuando se dice que alguien consume algo se está afirmando que ese alguien está gastando el elemento consumido. En este verso el poeta expresa que está consumiendo la laxitud de su regreso. En otras palabras, manifiesta que está utilizando todo el tiempo que dura su regreso hasta agotarlo.

Este consumo de tiempo lo hace «a honda virtud». Aunque «virtud» actualmente se utilice sobre todo para referirse a una cualidad o una conducta considerada como buena, dicha palabra también significa «fuerza» (RAE 2001). Por otro lado, «hondo» quiere decir «profundo», tanto en un sentido material —pozos hondos— como en uno inmaterial —hondo desengaño—. Teniendo estos usos en cuenta y recordando que la frase preposicional está cumpliendo una función adverbial —al estilo de «a toda máquina»—, se puede afirmar que el yo lírico quiere decir que dicho consumo lo realiza «con mucha fuerza». Pero la palabra «virtud» aporta un matiz que no tiene la palabra «fuerza»: debido a su relación con lo bueno, con el correcto proceder moral con la que se la asocia, la virtud no se siente solo como una fuerza puramente física, sino como una potencia que nace desde dentro de uno. En ese sentido, pareciera que las ganas de agotar el regreso nacen desde lo más interior del poeta.

En el verso diez, el yo lírico declara que está «volviendo a la sonora piedra». El «sonora» expresa la idea de sonidos, lo cual, en este texto, lleva a pensar en palabras, pues son los únicos elementos que han aparecido que están conformados por sonidos. Como ya se vio, en el verso dos, las palabras se relacionaron con la escritura poética. Ello lleva a relacionar la piedra sonora como un elemento que se relaciona con lo poético, pues «emite» poesía. Por otro lado, las palabras —y por lo tanto los sonidos— también se ha vinculado con lo dicho con Jesús en la cruz antes de morir. Esta última relación induce a asociar la piedra con algún elemento bíblico-cristiano. Así, se recuerda que Dios grabó—con su dedo— sus propias palabras en las piedras de la ley, otorgadas a Moisés, evento narrado en Éxodo 24:12 y en Deuteronomio 9:9-11 (Schökel 1996: 203, 357). A todo ello se une que uno de los matices de «piedra» sea el ser permanente, el mantenerse a pesar del paso del tiempo. Uniendo todo lo anterior, la «sonora piedra» se interpreta como una imagen que refiere a una entidad externa, perenne, atemporal, externa al humano-poeta, que contiene y de la que emanan los sonidos-palabras.

Y hacia esa sonora piedra pareciera estar regresando el sujeto hablante: el «volviendo»

de este verso diez remite al sustantivo «regreso» del verso anterior. Todo este caminar en la negrura y en el sueño ciegamente es una búsqueda de estos sonidos eternos, resistentes al tiempo que, en cualquier otro caso, todo lo destruye. La piedra sonora es, entonces, la guía del poeta en la nocturna oscuridad. Pero este caminar hacia ella no ocurre por primera vez: el calificar dicha búsqueda como un retorno sugiere que el poeta ya ha estado en ese lugar otras veces.

El verso once describe una acción claramente figurada: «quemándome toda la faz en los papeles». La parte «quemándome toda la faz» recuerda la frase «quemarse las pestañas». Esta frase figurada significa «estudiar con ahínco», pues se asocia con el hecho de quedarse estudiando toda la noche bajo la lámpara. En el verso, se actualizan dos matices de dicha frase: en primer lugar, desaparece la idea de estudiar y queda solo la del esfuerzo, debido a que no hay nada en el poema hasta este punto que haga pensar en estudio y a que ya apareció la idea de sacrificio —la búsqueda sudorosa— relacionada con la creación poética; en segundo lugar, se mantiene como matiz la luz de la lámpara que acompaña a quien está toda la noche ante los papeles. La diferencia con la frase «original» radica en que no solo las pestañas arden, sino toda la faz del sujeto que está escribiendo. La luz que quema es mucho más fuerte entonces: ya no puede ser solo la de la lámpara, sino la de algo más.

Los «papeles» son el material en el que se escriben las palabras. En el verso, se afirma que el poeta se está quemando la cara «en» los papeles. Por lo tanto, el quemarse no solo refiere a la luz de la lámpara, sino principalmente a lo que está sucediendo en ese espacio de escritura que es el poema. En ese momento exacto, los papeles y, por tanto, las palabras —que son de madera, pues ya vimos que en el poema ellas equivalen a cruz y árboles— están ardiendo. Hay un fuego que sale de los papeles, de las palabras, de la escritura poética, de forma que «quemándome» se carga de indicios secundarios relacionados con la creación poética. Ello lleva a relacionar, por otro lado, el fuego con lo líquido, pues ambos remiten a creación, si bien en planos distintos: lo líquido es creación en el reino natural —el agua es condición necesaria para la vida— y lo ardiente creación en el reino material humano —se puede recordar la forja de metales y una figura como Hefesto, dios del fuego, los artesanos, los escultores—, si bien aquí ambos han vinculado sus indicios del significado a la escritura.

La conjunción «y» que une ambos versos —diez y once— plantea que las dos acciones ocurren al mismo tiempo: mientras el poeta vuelve a la sonora piedra durante el sueño, consigue arder en la escritura. Nuevamente, aparecen expresos los dos planos referenciales: soñar = escribir. Y, aunque es lógicamente imposible que en la realidad ambos momentos sucedan al mismo tiempo, en el poema logran ser expresados como hechos

simultáneos e inseparables debido al paralelismo versal. Es como si el yo poético estuviera en un raptó místico, escribiendo mientras sueña: la sonora piedra del sueño permite que el poeta reciba el fuego de la escritura. O al revés: mientras arde en la escritura siente que está regresando a la sonora piedra.

Los versos doce, trece y catorce se alejan de la narración en primera persona que viene realizando el poeta sobre ese retornar a la sonora piedra. Ahora el poeta vuelve a plantear una afirmación en tercera persona, como sucedía en el primer verso: «Es triste el destino del hombre que sonrío / y vase cavando hondas y apretadas multitudes / donde arda la zarza inextinguible». De esta forma, la idea se presenta como una constatación de la realidad y no como una opinión del poeta. Además, el hecho de que el verso doce esté construido con la misma forma sintáctica que el primero (Es + adjetivo + frase nominal) produce la sensación de que se ha llegado a un segundo inicio, sobre todo si se tiene en cuenta que se está prácticamente a la mitad del poema: hemos leído once versos y nos quedan doce más.

Dicha constatación plantea que el destino del hombre del que se está hablando es triste, pues este sonrío y, al mismo tiempo, «vase cavando hondas y apretadas multitudes / donde arda la zarza inextinguible». La tristeza pareciera no radicar solo en este cavar del hombre, sino en que sonrío a pesar de que debe realizar dicha acción. Esto lleva a que cavar, un verbo normalmente con rasgos neutros, se cargue de indicios secundarios negativos, pues, de lo contrario, no tendría sentido la calificación de tristeza dada al destino. A ello se suma el recalcar que ese cavar se lo produce él mismo: si se descompone el verbo «vase» en la forma «se va», queda claro que hay un énfasis en que es el mismo hombre el que «se cava» esas multitudes —y no otros que lo obligan. De esta forma, se crea una especie de contradicción: hay un hombre que, sonriente, se va cavando él mismo, sin que nadie lo obligue, esas «hondas y apretadas multitudes».

La imagen del hombre «cavando hondas y apretadas multitudes» es relativamente compleja. Para comprender su sentido, es necesario tener en cuenta que las multitudes no se pueden cavar, pero sí las fosas, los lugares de tierra donde ellas se encuentran. Hay, entonces, una metonimia: se está utilizando contenido por contenedor. Además de ello, cada uno de los adjetivos está calificando a un término diferente: «hondas» califica al elemento no nombrado, sino sugerido metonímicamente —las fosas—, mientras que «apretadas» califica directamente a «multitudes». En ese sentido, dicha frase insinúa que el hombre sonriente se cava y se sumerge en fosas en las que hay numerosos cuerpos apiñados. Sin embargo, utilizar el verbo «cavar» y el adjetivo «hondas» con el término «multitudes» crea la sensación de que el hombre se quisiera introducir en los cuerpos mismos, sumergir cada vez más en ellos. Dicha

imagen recuerda —es una variación— de la planteada en «ajustarme con los muertos / y tentarles, dulcemente, el zumo agrio de sus huesos». En ambos casos, hay un intento de ir a lo más profundo —de allí el «hondas»— de estos humanos que estarían muertos: ¿de qué manera estarían sino una gran cantidad de personas en fosas?

Ahora bien, el hombre no cava en cualquier lugar, sino «donde arda la zarza inextinguible». La zarza inextinguible recuerda a la zarza bíblica, aquella que aparece en Éxodo 3:2-22. En dicho pasaje, Dios se le aparece a Moisés como una zarza ardiente que no se consumía en medio del desierto. Desde dicha zarza, sale la voz, la palabra de Dios a hablarle a Moisés. Allí Dios pronuncia la conocida frase «Yo soy el que soy», ante la pregunta de Moisés de cuál era su nombre. Es el momento en que Dios revela su verdadero nombre al hombre Moisés (Schökel 1996: 161-164).

Esta alusión bíblica se relaciona con dos elementos ya aparecidos. El más directo y explícito es la idea del fuego, aparecida en el verso once. Allí, el fuego refería a la escritura poética: el arder implicaba crear. Por otro lado, la llama bíblica refiere a la voz de Dios, a la palabra de Dios. En ese sentido, remite a las «cuatro últimas palabras» del verso tres y a la «sonora piedra» del verso diez. Esta referencia se une al hecho de que «inextinguible» es una explicitación del rasgo de permanencia que viene implícito en la «sonora piedra». Del mismo modo pero al revés, el «sonora» de la piedra es una explicitación del rasgo de voz que posee esta zarza.

Así, la «zarza inextinguible», variación de la «sonora piedra», posee los rasgos de permanencia y eternidad, y, también, remite a la voz y a la palabra divinas. Sin embargo, como hasta aquí todos los elementos relacionados con lo sonoro y la palabra están relacionados con lo poético, la inextinguible zarza se interpreta también en ese sentido. Así, tanto «sonora piedra» como «zarza inextinguible» se leen como una referencia a aquello que, similar a Dios, por su eternidad, busca el poeta cuando escribe, pues allí parecieran estar las palabras, los sonidos poéticos.

La zarza —al igual que la piedra— guía al hombre sonriente en ese excavar multitudes: el hombre no cava en cualquier lugar, sino solo en aquellos espacios en los que «arda» la zarza. Las multitudes de muertos en las que el hombre se sumerge están unidas a dicha llama. Las multitudes de la zarza son las mismas que los muertos del zumo agrio. Así, se aprecia que el sujeto poético busca lo líquido en los muertos-poetas, porque ellos están allí junto a la zarza-piedra, que es la portadora de los sonidos eternos. En el plano de la escritura, esta entidad externa, inmutable, ardiente y sonora, buscada por los poetas, puede interpretarse como la poesía en sí, la poesía absoluta, la «Poesía». Esta parece oponerse a aquellas

pequeñas porciones poéticas, representadas por lo líquido, que sí logra obtener el ser humano: el zumo agrio de los otros poetas, el sudor del sueño y de la lucha por la escritura del sujeto hablante. A estas porciones de poesía humana le llamo «poesía». Si bien se desea ambas, esta última se distingue de la «Poesía» en que presenta un matiz negativo: las lágrimas de los soldados hacen pensar en desesperación; el sudor del yo poético se debe al miedo del sueño y al sudor de sacrificio; el zumo buscado en los muertos es agrio. La razón de ello parece radicar en que ella no es la Poesía, sino solo un medio de acceso a una de sus dimensiones.

Una vez más, los dos planos referenciales aparecen al mismo tiempo: por un lado, la imagen pesadillesca del hombre que, sonriente, cava y cava entre las multitudes de muertos que se encuentran enterrados en fosas en las que arde la zarza inextinguible; por el otro, la del poeta que va, por medio de sus poemas, detrás de otros poetas, hombres muertos, que han conseguido rozar la Poesía. La analogía es la siguiente: muertos=otros poetas; zarza inextinguible=Poesía; fosa=poema.

La comprensión de dicha imagen en el plano de la escritura lleva a que el lector regrese al hecho de calificar de triste el destino de este hombre. La idea global de esos tres versos sugiere que el escribir poesía es un destino triste, aunque el hombre —el poeta— lo hace sonriendo. Esta idea ya ha aparecido antes. Por un lado, están los soldados que con sus lágrimas, palabra con matices de tristeza, van regando y haciendo crecer las arboledas. Por otro lado, está el zumo de los muertos calificado de agrio, pero buscado y cogido dulcemente. De esta forma, lo poético va adquiriendo matices dobles: felicidad y tristeza que se dan conjuntamente.

En el verso quince, el yo lírico retorna a la primera persona y a la acción planteada en el primer verso: «cuando sueño». Afirma que, cuando sueña, además de decirse a sí mismo lo escrito anteriormente, ve «enormes, los desiertos». El calificar los «desiertos» de «enormes» lleva a que se regrese a las «enormes arboledas» aparecidas en el verso tres. Ellas, también como los desiertos, son vistas por el yo lírico cuando sueña. Aparecen, entonces, dos sustantivos totalmente opuestos en un sentido: arboledas refieren a un lugar fértil, desiertos a uno árido; pero igualados en una de sus características: su extensión, pues ambos son destacados por ser lugares inmensos, de tamaño descomunal.

Lo anterior lleva a que se comiencen a buscar, en el plano de la escritura, otras relaciones entre las arboledas y los desiertos. Ya el lector sabe que las arboledas refieren a la escritura poética, a los poemas que van siendo creados por los poetas que llegan a vivir la lluvia creativa. Por ello, los desiertos se cargan con la misma posibilidad: una referencia a los poemas y a la escritura poética. Sin embargo, la oposición entre fértil-húmedo / yermo-seco

pareciera sugerir una concepción ambivalente del poema: dos caras de la misma moneda, dos percepciones del mismo objeto. La razón de ello radica en lo siguiente: por un lado, es la consecución de «algo», puesto que participa de lo poético, y por lo tanto se lo ve como fértil; por otro lado, ese «algo» nunca es la Poesía, sino solo aquello que el hombre puede percibir de ella, lo que acarrea que, en relación con esa entidad permanente, se lo vea como yermo.

En los versos dieciséis y diecisiete, el poeta continúa con la idea del verso anterior: qué pasa cuando sueña. Los versos dicen: «comienzan a pesarme los cuchillos, las comidas / las voces pringosas que se abaten con el viento». El verbo «pesar», cuando se utiliza en pronominal y con un objeto directo, significa «constituir una cosa una carga moral o física para una persona», como en «a sus años, le pesa tener que trabajar tantas horas seguidas» (Larousse 2007). En ese sentido, tiene una carga claramente negativa para el sujeto gramatical. Ello lleva a que se interpreten los objetos directos —cuchillos, comidas, voces pringosas— en un sentido negativo. Como normalmente una persona no carga con varios cuchillos y comidas encima como para sentir un peso físico real, hay que pensar que ambos objetos están representando algo más.

Ambos elementos tienen un rasgo en común: se mueven dentro del campo semántico de la cocina, del comer diario que todo ser humano debe realizar si quiere vivir. A esta característica común se añade el hecho de que dichas acciones se realizan durante el día, despierto, mientras que la escritura aparece por la noche, soñando. De esta manera, los cuchillos y las comidas parecieran significar la vida diaria fuera del sueño. Y esta comienza a sentirse como un peso en los momentos en que sueña: allí recién descubre lo pesado de la vida diurna. El sueño se muestra, nuevamente, como el estado que permite «ver», pero, además, los elementos de la realidad relacionados con la cotidianidad del día se cargan de indicios secundarios negativos.

El tercer elemento enumerado pareciera ser incompatible con los anteriores. No obstante, este último sustantivo queda unido a los cuchillos y las comidas por el adjetivo calificativo que lo acompaña: «pringue» refiere a la grasa que tienen ciertos alimentos. De esta manera, el «pringosas» hace que las «voces» se muevan también dentro del campo semántico de la enumeración: la comida. Por otro lado, el hecho de que estas «voces pringosas» continúen la enumeración anterior sugiere que ellas también son sentidas por el yo poético como un peso que debe cargar en su diario despertar. Esta idea, unida al significado de «pringue», cuya segunda acepción, emparentada con la anterior, es «suciedad, grasa o porquería que se pega a la ropa o a otra cosa», hace pensar en que estas voces, a diferencia de las anteriores —la de la sonora piedra o la zarza inextinguible—, son percibidas como

negativas. Al parecer, hay dos tipos de voces: las puras, que «ve» el poeta durante el sueño, y las impuras, las pringosas, aquellas que se perciben durante el día.

Estas voces pringosas se oponen también a la piedra y a la zarza en otro aspecto: la permanencia y fugacidad. Mientras que la piedra de por sí es un objeto que dura en el tiempo y la zarza del texto arde eternamente, las voces pringosas, más bien, «se abaten con el viento». El verbo abatir significa «derribar, derrocar, echar por tierra» (RAE 2001), de forma que se está hablando de voces que el viento derriba. Sin embargo, estas voces que son intrascendentes se le «pegan» al yo poético: uno de los rasgos del pringue es, justamente, el pegarse. Por ello, siente que le pesan. Así, en la búsqueda de la Poesía, aquella que se perpetúa, el poeta lucha contra aquellas palabras que no dicen nada, pero que se le adhieren.

En el verso dieciocho, el poeta afirma que todo lo anterior se lo dice a sí mismo «a solas, tontamente, casi a noche y pico». El lenguaje empleado en este verso es, de todo el poema, el más común, el más convencional; incluso la frase menos usual —a noche y pico— es la reelaboración de un coloquialismo. Pareciera que las «voces pringosas» del verso anterior estuviesen entrando en el poema. Por ello, es bastante sencillo entenderlo.

El sentido de «a solas» es claro: el escribir poesía es una actividad solitaria. El adverbio «tontamente» se utiliza para modificar al verbo «me lo digo», lo cual genera la idea de que todo este decirse, toda esta escritura, es inútil. La frase «casi a noche y pico» destaca lo indeterminado del momento —pero siempre nocturno— en que puede darse esta escritura. El uso temporal de «y pico» implica un no saber la hora exacta. En este caso, esa imprecisión se refuerza, pues se cambia el momento puntual con el que se usa esta frase —son las seis y pico de la tarde, por ejemplo— por un momento durativo, que viene dado por la palabra «noche». Y, como si esto no bastara, el «casi» añade un matiz mayor de imprecisión, puesto que su uso para referirse al tiempo —deben de ser casi las seis, se suele decir— implica un desconocimiento de la hora exacta. De esta forma, la escritura poética se presenta, en este punto, como una actividad solitaria y vana, y que aparece en algún punto indeterminado de la noche, momento que ni el poeta puede prever.

El verso diecinueve es el circunstancial de modo de la oración anterior. Allí, el poeta cuenta que escribe «evitando que descubran el pie del que cojeo». La frase «el pie del que cojeo» recuerda a «cojear del mismo pie (que otro)» o a «saber de qué pie cojea (alguien)». En ambas frases, el impedimento particular del cojeo ha pasado a significar cualquier defecto no físico. Por ello, se interpreta que el poeta escribe de forma que busca evitar que se sepa qué defecto tiene él.

Sin embargo, en los versos veinte y veintiuno, enuncia sus defectos. Afirma, en primer

lugar, que le «falta media pierna sobre el rostro» y, luego, «media más en esa oquedad del corazón hacia los hombres». Si bien las palabras refieren a elementos físicos —pierna, rostro, corazón—, la frase «pie del que cojeo» del verso anterior sugiere al lector que dichas palabras no deben leerse en un sentido material, sino más bien abstracto. Ello obliga al lector a pensar en otros sentidos para «rostro» y «oquedad del corazón hacia los hombres». En este caso, si bien no hay ninguna referencia exacta, ambas partes hacen pensar en la relación emotiva, sentimental entre el poeta y los otros seres humanos. Por un lado, el rostro es la parte de la persona en la que se aprecian las emociones que se sienten. Por otro lado, el corazón ha sido relacionado, a lo largo de la tradición poética occidental, con lo emotivo. Ahora, en este caso, se habla de la «oquedad del corazón hacia los hombres». Esa oquedad puede referir tanto a la boca misma, pues ella es todo hueco y lleva lo que se tiene dentro hacia los otros, como a un vacío en el corazón mismo del poeta. A ello es a lo que le falta «media pierna», es decir, a ese darse a y relacionarse con los otros. Todo ello muestra al sujeto poético como alguien que no puede comunicarse con los demás.

El verso veintidós regresa a lo dicho en el primer verso: el poeta tiembla «infinitamente, de espléndido terror». Sin embargo, ahora las palabras, a pesar de ser las mismas, ya no significan lo mismo. El lector ya sabe por qué ese terror es espléndido: la humedad que viene con él, la búsqueda poética, el sumergirse y enterrarse en los soldados-muertos-poetas; la posibilidad de ver o intuir por momentos a la sonora piedra, a la inextinguible zarza; de sentir llegar la lluvia y tocar el zumo, ver las lágrimas, sentir el sudor. Todos estos rasgos que son parte ahora de los indicios secundarios de «terror» llevan a que el yo poético sienta un temblor hiperbólico, tan excesivo, tan inmenso, que lo siente interminable.

Precisamente comienza a temblar «cuando la tarde se me va resbalando desde el codo hasta la noche». Este verso es uno de los más difíciles de «La boca del dormido». Para entenderlo, hay que darse cuenta de que se están presentando mezcladas palabras de dos campos semánticos distintos: los elementos temporales «cuando la tarde» y «hasta la noche», y los corporales «se me va resbalando» y «desde el codo». Por los versos ya leídos y en especial por el anterior, sabemos que el terror llega durante la noche. Ello lleva a que se le busque un significado a «resbalar» que permita leerlo dentro del plano temporal. En principio, resbalar implica el deslizamiento de una cosa de un lugar «X» a otro lugar «Y». Si se iguala «X» a «tarde» e «Y» a «noche», el sentido de «resbalar» en este verso queda claro: indica el paso de la tarde hacia la noche. Así, la palabra mantiene algunos rasgos de su indicio fundamental —el desplazarse de un lugar a otro—, pero pone entre paréntesis los rasgos

relacionados con la espacialidad y adquiere nuevos indicios secundarios vinculados con la temporalidad.

Por otro lado, las frases que se mueven en el plano corporal sugieren que el verso exige otra lectura simultánea. Ya se ha visto que en todo el poema los planos del sueño y de la escritura funcionan a la vez. Como el paso de la tarde a la noche refiere al sueño, la otra lectura se buscará por el lado de la escritura. Se sabe que la noche y el sueño son para el poeta sinónimos de escritura poética, y que el día —la tarde— es, más bien, un momento en que esta no aparece. Regresando al significado convencional de «resbalar», se tiene que la tarde —la no escritura— se resbala «desde el codo». Aquí se crea una nueva relación: tarde=codo. Y esa tarde se desliza «hasta la noche». ¿Y hasta dónde se puede resbalar algo desde el codo si no es hacia la mano, pasando por el antebrazo? Lo que lleva a que se iguale «noche» con «mano». La interpretación se cierra cuando pensamos en que «mano» puede referir, por una relación metonímica, a «escritura», idea que ya apareció anteriormente, en el verso cuatro, con el verbo «sujetar». De esta forma, se cierra el poema con una imagen poderosa: mientras la tarde se transforma en noche, el sujeto poético, con el lápiz en la mano y los papeles frente a él, empieza a ser poseído por la creación. La noche llega a la mano, a la escritura: motivo del miedo esplendoroso.

Habiendo comprendido los versos se puede, por un lado, regresar al título para superar la contradicción inicial y, por otro, explicar la entonación emocional del poema. Respecto al título, «La boca del dormido», ya puede el lector captar su sentido. «Boca» se relaciona con palabras aparecidas en o sugeridas por el poema: las palabras buscadas por el yo poético, los sonidos de la sonora piedra, la voz de la zarza inextinguible. En ese sentido, «boca» se mueve en el plano de la escritura y, por lo tanto, alude a lo que dice el poeta. La palabra «dormido», más bien, se mueve en el otro plano del poema, el del sueño, y es una referencia directa al sujeto que habla en el texto y a la figura del poeta: si quien sueña es alguien que escribe poesía, entonces el poeta es, también, un durmiente. Así, el título resume los dos planos, equivalentes, a los que refiere el poema. Su sentido sería que el texto que encabeza es la voz, las palabras del poeta. Pero no de cualquier poeta, sino de uno dormido, que sueña, que ha alcanzado algo de Poesía en ese poema.

Respecto a la entonación emocional, «La boca del dormido» presenta un tono global, dado por el tempo del texto, pero, al mismo tiempo, contiene una modulación en el transcurso de los versos. Conforme se lee el poema, se crea un tono general de gravedad, de densidad, debido al empleo de versos largos, casi «versiculares». No obstante, se percibe también que, durante los versos uno al doce, hay un crescendo en la emoción del yo poético. En cambio, a

partir del verso trece hasta el veintiuno, se observa un descenso en el tono. Por suerte, para el poeta, esta caída no dura hasta el final: en los dos últimos versos la intensidad vuelve a elevarse al mismo nivel —o más— que tuvo en los versos diez y once.

Esta variación se debe a que los primeros doce versos están cargados del rasgo humedad, liquidez, tanto en los indicios fundamentales como en los secundarios de las palabras, frases o imágenes. Húmedo, llorar, lluvia, zumo son palabras que tienen el rasgo de humedad en su indicio fundamental; terror, sueño, arboledas, soldados, muertos, huesos, oscuridad, consumo, sonora piedra, el «yo» gramatical se relacionan también con dicho rasgo. Y el lector ya sabe lo que significa dicho rasgo. El clímax ocurre en los versos once y doce, pues ellos muestran al sujeto hablante consiguiendo, aunque sea unos segundos, contemplar la Poesía, acercarse a la sonora piedra. Por el contrario, los siguientes diez versos, contienen frases y palabras cuyos indicios fundamentales y secundarios presentan rasgos relacionados con la sequedad, la cotidianidad, la defectuosidad. Aquí el sueño y la escritura transportan rasgos negativos. Las arboledas son desiertos ahora. El ser poeta pesa. La soledad y la incomunicación aparecen. Incluso las palabras mismas usadas en el poema se vuelven «prosaicas». Finalmente, los dos últimos versos, en una especie de círculo, retornan a esa exaltación perdida: el terror espléndido irrumpe nuevamente con la llegada de la noche y la escritura. Todas ellas —terror, noche, escritura— palabras que, en esta parte final del poema, poseen ya el rasgo de humedad.

Sobre la base de lo visto hasta aquí, ya es posible plantear el sentido de «La boca del dormido». El texto es una reflexión sobre el ser poeta y el escribir poesía. Para el sujeto hablante, el poeta es un ser solitario y defectuoso, separado e incomunicado del resto de seres humanos. Su unión se da solo con otros poetas, a quienes puede seguir en su búsqueda por acceder a lo poético solo en aquellos momentos en que la inspiración aparece. Diferencia entre «Poesía» y «poesía»: la Poesía es el objeto deseado que nunca es abarcado en su totalidad. Un objeto misterioso que únicamente puede percibirse durante la escritura y el sueño y la noche. La poesía, en cambio, son los pedazos que él, y otros poetas antes que él, obtienen al escribir y soñar. La escritura poética es, entonces, una lucha y una búsqueda cargada de penurias, pues nunca se la alcanza absolutamente, pero también de satisfacciones, puesto que el solo rozar la Poesía ya es motivo de alegría suficiente. Ella permite crear los poemas, que son, a la vez, grandes logros y auténticos vacíos. Todo ello, y el hecho de que el poeta decida seguir escribiendo, lleva a que el destino de ser poeta sea trágico. Sin embargo, el poeta vive esa tragedia con una feliz resignación, pues sabe que todo lo cotidiano desaparece en los momentos de escritura y de realización poética. Así, el poeta se presenta

ante el lector como una especie de vidente solitario —que, gracias a su incursión en el sueño y la escritura, puede ver otro lado de la realidad—, y de profeta —de intermediario, pero ya no entre Dios y los hombres, sino entre la Poesía y los hombres. En suma, «La boca del dormido» es la declaración moral de la voz poética sobre su condición de poeta, y su visión de la poesía y la escritura.



7. El sistema poético

La matriz que propongo para «La boca del dormido» es la siguiente: *ESCRITURA POÉTICA*. Dicha matriz implica tres conceptos relacionados: *YO*, *ESCRIBIR* y *POESÍA*. A continuación, explicaré la manera en que dichos conceptos están estructurados y la relación que guardan con los signos aparecidos en el poema. Esta explicación la haré con comentarios y tablas. Si bien trataré de esquematizar las relaciones conceptuales claramente, el pasar relaciones que no son espaciales a la página conlleva que, en algunos puntos, las conexiones entre ciertos signos no sean totalmente evidentes.

Respecto a la lectura de las tablas, se debe tener en cuenta las siguientes pautas. En primer lugar, se escriben, en mayúsculas y cursivas y a la vez, los conceptos centrales que forman la matriz del texto. En segundo lugar, se escriben entre comillas angulares (« ») los conceptos derivados de la matriz. Finalmente, las frases o palabras que aparecen precedidas de guion (-) desarrollan las características —o rasgos o indicios— que constituyen y relacionan los conceptos mencionados.

El *ESCRIBIR* en Deustua pareciera estructurarse, en primer lugar, a partir de una dimensión puramente perceptual. Cualquiera de los elementos que conforman esa imagen, por medio de una relación metonímica, hará referencia a la escritura poética. La imagen que estructura el concepto, traducida a palabras, es la siguiente:

Tabla 19

<i>ESCRIBIR</i>
- Un hombre, sentado, rodeado por la oscuridad nocturna, a la luz de la lámpara, escribe, con la mano, sobre papeles, poemas.

El concepto *ESCRIBIR*, además, se configura a partir de la proyección de estructuras provenientes de, al menos, otros tres conceptos: «sueño», «búsqueda» y «día». En conjunto, se crea una estructura cíclica que pareciera partir de «búsqueda». Dicha estructura presenta, además, una gradación en intensidad emocional²⁰.

²⁰ Utilizo la seña «+» para indicar alta intensidad y el signo «-» para señalar baja intensidad. El «+» implica una intensidad ambivalente.

Tabla 20

«búsqueda»	- Persecución de un objeto	- Encuentro y obtención parcial del objeto	- Pérdida del objeto	- Momento sin búsqueda	- Regreso a la búsqueda
«día»	- Toda la noche	- Algún punto indeterminado entre la noche y la madrugada	- Amanecer	- De la mañana a la tarde	- Entrada a la noche: atardecer
«sueño»	- Comenzar a soñar: desplazamiento y seguimiento de los muertos	- Encuentro con la piedra, la zarza	- Despertar	- Vida diurna, cotidiana	- Llegada del sueño
<i>ESCRITURA</i>	- Escribir repitiendo a otros poetas	- Momento en que consigue las palabras que desea	- Poema terminado	- Vida sin escritura	- Regresar a escribir
«intensidad emocional»	+	++	+-	-	+

Asimismo, «lucha», «sacrificio» y «salvación» proyectan un atributo de su estructura sobre *ESCRIBIR*.

Tabla 21

<i>ESCRIBIR</i>	
«lucha»	- Esfuerzo por conseguir las palabras más adecuadas
«sacrificio»	- Dedicarse por completo a la escritura
«salvación»	- La escritura como trascendencia de esta vida

Por su lado, *POESÍA* presenta los siguientes conceptos: «Poesía», «poesía», «poema», «lo poético» e «inspiración». De estos cinco conceptos, los cuatro abstractos serán estructurados a partir de su relación con signos concretos.

Tabla 22

«lo poético»		
«lo líquido»	- Aquello que participa de la «Poesía» - Aquello que permite la creación	«lo ígneo»

Tabla 23

«inspiración»	
«lluvia»	<ul style="list-style-type: none"> - Elemento externo - Cíclico: viene, desaparece y regresa - Incontrolable (por el poeta)

Tabla 24

«Poesía»		
«sonora piedra»	<ul style="list-style-type: none"> - Entidad perfecta - Inalcanzable en su totalidad - Externa al ser humano - Permanente e inmutable - Pura 	«zarza ardiente inextinguible y que habla»

Tabla 25

«poesía»	
«humedad»	<ul style="list-style-type: none"> - Lo conseguido de la «Poesía» por los poetas - Interna al ser humano - Imperfecta
«sudor»	
«llanto»	
«zumo agrio»	

En cambio, el «poema» es un objeto concreto relacionado directamente con la *ESCRITURA*, por lo que será concebido a partir de los elementos materiales que lo conforman. Sin embargo, dichos componentes serán transmutados por influencia de los signos concretos que condicionan a los otros tres abstractos. Esa utilización de signos de otros dominios conceptuales para referir al poema o a sus elementos pareciera realizarse para explicar la concepción ambivalente que tiene Deustua ante dicho objeto.

Tabla 26

«poema»	
- Objeto hecho de palabras escritas sobre un papel	
- Espacio de la hoja en blanco que se va llenando de palabras hasta rozar la «Poesía»	- Espacio en el que, finalizada la búsqueda poética, solo queda un poco de esa entidad que es la «Poesía»
«arboledas»	«desiertos»
«verticalidad» / «fertilidad»	«horizontalidad» / «aridez»
Visión positiva	Visión negativa

Esta concepción del «poema» contribuye con que la «palabra» no solo sea concebida a partir de la noción de «árbol», sino también de «cruz», pues este último concepto también se lo concibe como vertical y hecho de madera.

Tabla 27

«palabra»		
«árbol»	- entidad concreta - vertical - nacida del sacrificio y la lucha	«cruz»

La «palabra» también se comprenderá mediante su relación con otro de sus aspectos materiales: la «sonoridad».

Tabla 28

«palabra»	
«voces»	- Objeto hecho de sonidos - Emitido por alguien
«boca»	

Por otro lado, la «palabra poética», la atravesada por lo poético, la que roza la Poesía, se opone a las «palabras comunes», las emitidas por otros hombres y que pueblan el día.

Tabla 29

«palabra poética»	«palabra común»
- Pura, limpia	- Impura, sucia
- Resistente (al tiempo)	- Fácil de abatir
- Difícil de conseguir	- Pringosa, fácil de que se pegue

Finalmente, *YO* se estructura a partir de su relación con *ESCRIBIR POESÍA* y, por lo tanto, con los otros conceptos mediante los cuales se comprende la *ESCRITURA POÉTICA*.

Tabla 30

	<i>YO</i> (poético)
«poeta»	- Alguien que escribe poesía
«dormido»	- Alguien que sueña
«soldado»	- Alguien que lucha

El participar de dicha actividad lo une a otros poetas, pero, al mismo tiempo, lo opone al resto de seres humanos que no participan de ella. De esta forma, al igual que sucedía con «palabra poética» frente a «palabra común», se crea una separación entre los poetas y el resto de hombres.

Tabla 31

«poetas»	«resto de hombres»
<ul style="list-style-type: none"> - Seres que sueñan, escriben y captan la Poesía - Seres dañados: comunicados - Destino complejo: feliz y triste a la vez 	<ul style="list-style-type: none"> - Seres comunes y diurnos - No participan ni del sueño ni de la escritura

Con la anterior tabla, se han terminado de plantear las diferentes estructuras conceptuales del sistema poético deducible de «La boca del dormido»²¹. Si bien no es un objetivo central de este trabajo cotejarlo con otros poemas para precisarlo, sí es necesario mostrar brevemente cómo partir de un sistema poético básico —en tanto se basa en la lectura de un solo poema— puede ayudar a comprender algunos puntos de otros poemas que, en principio, pueden ser herméticos. Para ello, realizo a continuación la lectura de dos frases que sirven de título a dos de los conjuntos de poemas reunidos en el libro *Un mar apenas*: «Elogio de la ruina» y el mismo «Un mar apenas». Luego, analizo los inicios de dos poemas del autor: «Sueño de ciegos» y «Verano»; dicho análisis no postula una lectura del poema ni de los versos citados en su totalidad, sino que muestra qué estructuras conceptuales aparecidas en «La boca del dormido» permiten acercarse al sentido del texto con mayor facilidad, debido a que reaparecen en ellos.

En el primer caso, «Elogio de la ruina», hay una especie de contradicción: no es común esperar que se elogie algo que sea ruinoso, pues es solo una parte destruida de algo mayor y mejor. Además, si se lee el poemario, se verá que, en él, no se habla de edificios ni de sus ruinas. Ello lleva a que, en un primer momento, el lector no tenga claro qué puede significar dicho título. Sin embargo, si el lector ya sabe que, en Deustua, el «poema» se concibe como un resto de la «Poesía» y que sobre ese objeto hay una mirada ambivalente, entonces es posible suponer que «ruina» refiere a «poema» y que se lo elogia, ya que, a pesar de no ser la «Poesía», el monumento original, es, al menos, un retazo de aquel. De esta forma, «Elogio de la ruina» cobra sentido en el lector: dicho título significa que el poemario es una alabanza al poema y, por lo tanto, a la escritura poética.

En el segundo caso, «Un mar apenas», a primera impresión tampoco es claro el sentido. Para comenzar, la palabra «apenas» es un adverbio, por lo que no es esperable que aparezca modificando un sustantivo. Además, dicho adverbio significa «escasamente, difícilmente», lo cual lleva a leer el título sin una significación muy clara, ya que se

²¹ Aunque con otra terminología y sobre la base de otros poemas, Américo Ferrari también plantea que la poesía de Deustua presenta algunas de las constantes conceptuales propuestas en este trabajo: la oposición sueño-vigilia, la vida diurna como agotadora y negativa, el sueño y la noche como lugar y tiempo de la búsqueda poética, y la escritura como intento de asir algo imposible (Deustua 1997: 8-15).

interpretaría como «algo es escasamente, difícilmente, un mar», y los poemas del libro no hablan sobre el mar, al menos no en su acepción literal y más usual. Si bien habría que leer otros poemas de Deustua para comprender el sentido exacto del título, con las estructuras conceptuales halladas, se puede avanzar una hipótesis de lectura. Se ha visto que «lo líquido» refiere a «lo poético» y el «mar» es una gran extensión de liquidez. En ese sentido, se asemeja a «lluvia», elemento que pareciera usarse para simbolizar los momentos en los que llega la poesía. Sin embargo, se diferencia de ella en que el «mar» no cae desde el cielo, sino que está sobre una superficie, en un espacio. De allí se puede pasar a recordar que la página donde se escribe también se la concibe como espacio —las arboledas, los desiertos. Tal vez, «mar» refiera, entonces, a aquellos momentos en que la página del poema se llena de lo poético, lo cual le permite al poeta «navegar» sobre ella. Otra imagen para referir al momento de escritura de poesía. Y «un mar apenas» significaría, para decirlo en palabras coloquiales, «con las justas» una escritura, un poco de poesía, con todo lo grandioso e insignificante que eso implica para el autor, pues, como ya se ha visto, lo escrito, el poema, no es la Poesía misma.

El comienzo de «Sueño de ciegos», que copio debajo, también muestra que partir de las estructuras conceptuales descritas ayuda a comprender el sentido de dicho texto.

1

1 Pero estos reyes, estos hombres, muros
2 sordos donde la mano alumbra al ciego,
3 lo guía desde el centro de la lluvia:
4 los pasos en el polvo, siglos, siglos.
(Deustua 1997: 28)

Aquí pueden verse una serie de elementos que, en una primera lectura, no tienen mucha coherencia: «reyes» y «hombres» opuestos a algo no mencionado; «muros» que son «sordos»; una «mano» que «alumbra» a alguien que es ciego; etc. Sin embargo, los versos adquieren coherencia si se los lee teniendo en cuenta el sistema poético de Deustua. En primer lugar, la estructura ya conocida «poetas ≠ demás hombres» guía una lectura en la que «estos» se opone a «aquellos otros hombres». Por lo tanto, se puede interpretar que «estos hombres» —y también «estos reyes»— se refiere a los poetas, frente a aquellos que no lo son. En segundo lugar, los «muros sordos» se presentan como una frase sinónima —por su construcción explicativa— de las dos anteriores —«estos reyes, estos hombres». La pregunta que surge es ¿por qué pueden ser vistos como equivalentes? Si ya se sabe que el poema es visto como un espacio en blanco que se llena de palabras, entonces el «muro» puede ser leído como una variación de dicho concepto. Así, se deduce que los «muros» refieren a los poemas

escritos por los poetas. Además, los elementos dentro del concepto de *ESCRITURA*, como el papel donde se escribe el poema, por metonimia, se relacionan con el poeta. De allí que puedan ser equivalentes a «estos hombres», pues los poemas —los muros— son, por una relación metonímica, los poetas mismos. El siguiente elemento, la «mano» que alumbra y que guía también es parte de la estructura del concepto *ESCRITURA*. En ese sentido, refiere a la mano del poeta escribiente —el «ciego»— que lo guía en la escritura del poema. Finalmente, se aprecia, una vez más, la «lluvia» como elemento que refiere a la llegada de la poesía, pues desde su centro el poeta es guiado. En suma, todos estos versos describen, mediante un uso muy personal del lenguaje, el acto de escribir tal como lo concibe Deustua.

Un último ejemplo de que el conocimiento de algunos elementos del sistema poético del autor ayuda a encontrarle sentido a su poesía puede verse en la lectura del poema «Verano». La primera estrofa del poema es la siguiente:

1 La llama o la lluvia, da lo mismo,
2 aseas las estatuas, abres grietas
3 y los dioses se asoman a la luz
4 en este ferragosto dannunziano.
(Deustua 1997: 24)

De igual forma, el lector que no conoce los usos léxicos personales de Deustua puede encontrar la lectura de este poema más difícil que alguien que ya los conoce. Por ejemplo, si ya se sabe que en el sistema poético de Deustua lo líquido y lo ígneo refieren a la creación poética, a la aparición de la poesía, se puede entender lo que en un primer momento suena ilógico: la identidad entre «llama» y «lluvia», por más que en otros contextos estas sean opuestas, debido a que la segunda apaga la primera. Luego, se dice que cualquiera de dichos elementos «asea las estatuas». Lo anterior lleva a que se busque una relación en el plano de la creación poética entre «asear» y «estatuas». Ya se ha visto que la «palabra» poética presenta, dentro de su estructura conceptual, el rasgo de verticalidad. Por esto, se puede relacionar «estatua» con «palabra», en tanto ambas presentan indicios secundarios de verticalidad, de manera que se puede leer a la primera como variación de la última. Por otro lado, también se sabe que la «palabra» poética es pura, limpia, distinta de las palabras comunes, emitidas diariamente. Así, el aseo de las estatuas es equivalente a la «limpieza» que se va realizando de las palabras durante la creación poética, palabras que tratan de ser cada vez más puras para acercarse a la Poesía. Finalmente, el conocer que dentro de su sistema poético Deustua relaciona la Poesía con Dios permite postular una hipótesis interpretativa para esos «dioses

[que] se asoman»: la Poesía aparece, se ve, en esas estatuas-palabras mientras la lluvia-inspiración-llama permite al poeta cincelarlas, agrietarlas. De esta forma, el pasaje adquiere coherencia y gana una doble significación: el poeta pareciera estar describiendo, a la vez, tanto un paisaje que está contemplando como el acto de escribir.



8. Conclusiones

La tesis partió de dos hipótesis: 1) el establecimiento de las estructuras del sistema poético de «La boca del dormido» contribuirá a que, cuando el lector se aproxime a nuevos poemas del autor, estos le resulten menos herméticos, en tanto dichas estructuras atraviesan su obra y resultan, en cierta medida, invariantes; y 2) el sujeto que habla en el poema ofrece una declaración moral de dos aspectos de la condición humana que se encuentran relacionados: la escritura poética y la condición de poeta.

La primera hipótesis fue confirmada. Primero, se propusieron las estructuras conceptuales que conforman el sistema poético de «La boca del dormido» a partir de los valores semánticos hallados en la lectura del poema. Luego, teniendo en cuenta las estructuras propuestas, se analizó, con fines ilustrativos, una muestra de la obra de Deustua: dos títulos de poemarios y los inicios de dos poemas. En ambos casos, no solo se vio que las estructuras encontradas en el poema analizado en este trabajo se repiten o con las mismas palabras o con variaciones, sino que, además, se observó que conocerlas ayuda a entender los textos —o algunos aspectos de ellos— con mayor facilidad.

En futuros estudios, dichas estructuras podrán rastrearse, ampliándose y precisándose, en los diferentes textos de Deustua. Asimismo, estas podrán relacionarse con textos de otros autores, de forma que se exploren relaciones de influencia o semejanza entre ellos. Por ejemplo, concebir la escritura poética como la búsqueda de algo inalcanzable y al poeta como un ser solitario y sufriente separado del resto de los mortales, que se encuentra en Raúl Deustua, ya aparece en poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud y Mallarme (Friedrich 1974) y en poetas ingleses como John Keats y William Butler Yeats (Kermode 2002).

La segunda hipótesis fue también corroborada. Los análisis estilístico, rítmico y semántico permitieron comprobar, mediante la comprensión del modo en que el poema creaba significación, que el sentido de «La boca del dormido» era una declaración del sujeto hablante sobre lo que significa ser poeta y escribir poesía. El análisis estilístico mostró cuáles eran los puntos textuales que obligaban al lector a detenerse en ellos por ser inesperados. El análisis rítmico permitió comprender que, si bien el poema no seguía ningún metro en su construcción, su ritmo, basado en pausas sintácticas y visuales, presentaba un fondo edificado con eufonías tímbricas, silábicas y acentuales, emparentado con el denominado «verso libre de base tradicional». El análisis semántico posibilitó el entendimiento de la forma en que el sujeto poético estaba usando las palabras en dicho texto. Así, se constató que, para el yo poético del poema estudiado, la escritura supone una búsqueda nocturna, sacrificada pero

salvífica, por medio de las palabras, de la poesía a partir del seguimiento de los otros poetas.

Para finalizar, solo me queda esperar que la lectura propuesta y estos últimos puntos sean, siguiendo la metáfora de Américo Ferrari en su introducción a *Un mar apenas*, aquellas lamparitas que ayuden a alumbrar aunque sea un breve trecho del arduo camino que demanda la comprensión de la poesía de Raúl Deustua.



9. Bibliografía

Alonso, Amado

1977 [1955] «La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán». En *Materia y forma en poesía*. 3^{ra} ed. Madrid: Gredos. 268-314.

Bajtín, Mijaíl

2003 [1982] «El problema de los géneros discursivos». En *Estética de la creación verbal*. Trad., Tatiana Bubnova. 11^a ed. México D.F.: Siglo XXI. 248-293.

Ball, Philip

2010 *El instinto musical*. Trad., Víctor V. Úbeda. Madrid: Turner.

Bělič, Oldřich

2000 *Verso español y verso europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Benveniste, Émile

1971 [1951] «The Notion of “Rhythm” in its Linguistic Expression». *Problems in General Linguistics*. Miami: University of Miami. 281-288.

1979 [1974] *Problemas de lingüística general II*. Trad., Juan Almena. 3^{ra} ed. México D.F.: Siglo XXI.

1997 [1966] *Problemas de lingüística general I*. 19^{na} ed. México D.F.: Siglo XXI.

Calvo Pérez, Julio

2011 *La fundación de la Semántica: los espines léxicos como un universal del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant.

1986 [1969] *Diccionario de los símbolos*. Trad., Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.

Cirlot, Juan Eduardo

2001 [1962] *A Dictionary of Symbols*. Trad., Jack Sage. 2^{da} ed. Londres: Taylor & Francis.

Davies, Mark

2002 *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*.

< <http://www.corpusdelespanol.org/x> >

Deustua, Raúl

1950 «La boca del dormido». *Mar del Sur* 10: 51.

1997 *Un mar apenas*. Lima: PUCP.

Domínguez Caparrós, José

1988a *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

1988b «Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y ejecución». *Epos: revista de filología* 4: 241-258.

1993 *Métrica española*. Madrid: Síntesis.

- Drucker, Johanna
 2009 «Not Sound». En *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Eds., Marjorie Perloff y Craig Dworking. Chicago: The University of Chicago Press. 237-248.
- Eagleton, Terry
 2010 *Cómo leer un poema*. Trad., Mario Jurado. Madrid: Akal.
- Friedrich, Hugo
 1974 [1961] *La estructura de la lírica moderna*. Trad., Joan Petit. Barcelona: Seix Barral.
- González Vigil, Ricardo, ed.
 1999 *Poesía peruana siglo XX*. T. 1. Lima: Petróleos del Perú.
- Güiraldes, Ricardo
 1986 *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Hartman, Charles O.
 1996 [1980] *Free Verse. An Essay on Prosody*. Illinois: Northwestern University Press.
- Hopkins, John A. F.
 2007 «'Superreader': Riffaterre Revisited». *Semiotica* 166: 279-330.
- Jiménez, Reinaldo, ed.
 2005 *El libro de unos sonidos: 37 poetas del Perú*. Buenos Aires: tsé-tsé.
- K Dictionaries
 2013 *K Dictionaries*. <<http://es.thefreedictionary.com/paulatino>>.
- Kermode, Frank
 2002 [1957] *Romantic Image*. Londres: Routledge.
- Lakoff, George y Mark Johnson
 2003 [1980] *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larousse
 2007 *Diccionario Manual de la Lengua Española Vox*.
 <<http://es.thefreedictionary.com/pesar>>.
- Lastra, Pedro
 2000 «Sobre poetas marginales». En *Leído y anotado*. Santiago: Lom. 97-108.
- Lázaro Carreter, Fernando
 1986 [1979] «Sobre el género literario». En *Estudios de Poética. (La obra en sí)*. 2^{da} ed. Madrid: Taurus. 113-120.
 1990 *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Lieberman, P.
 1967 *Intonation, Perception and Language*. Cambridge: MIT Press.

Luque Moreno, Jesús

2011 «El ritmo del lenguaje: conceptos y términos». *Rhythmica* IX. 9: 94-144.
 <<https://sites.google.com/site/estebantorreserrano/investigacion/rhythmica>>.

Mallarmé, Stéphane

1998 «Observación relativa al poema. Una jugada de dados nunca abolirá el azar». En *Stéphane Mallarmé en castellano II. Poesías*. Trad., Ricardo Silva-Santisteban. Lima: PUCP. 500-505.

Márquez, Miguel Á.

2000 «El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabo». *BHS* LXXII: 217-234.

2003 «El poema en prosa y el principio antimétrico». *Epos: revista de filología* 19: 131-148.

Martos, Marco

1993 «Algunos poetas del Perú». En *Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50*. Número especial de *Documentos de Literatura* 1: 9-24.

Masseau, Paola

2008 «El ritmo de la traducción poética». En *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Eds., Luis Pegenaute, Janet Ann DeCesaris, Mercedes Tricás Preckler y Elisenda Bernal. Barcelona: PPU. 264-274.

Meschonnic, Henri

2007a *La poética como crítica del sentido*. Trad., Hugo Savino. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo Editores.

2007b *Un golpe bíblico en la filosofía*. Trad., Alberto Sucasas. Buenos Aires: Ediciones Lilmod / Libros de la Araucaria.

Núñez Ramos, Rafael

2001 «Métrica, música y lectura del poema». *Signa: revista de la asociación española de semiótica* 10: 312-337.

<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371852677834857430035/p0000019.htm#I_59_>.

Pamies Beltrán, Antonio

1999 «Prosodic Typology: On the Dichotomy between Stress-Timed and Syllable-Timed Languages». *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* 2: 103-131.

Paraíso, Isabel

2000 *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.

Paz, Octavio

1998 [1956] *El arco y la lira*. 3^{ra} ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Pfeiffer, Johannes

2000 [1951] *La poesía*. Trad., Margit Frenk Alatorre. 3^{ra} ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Quilis, Antonio
 2008 [1996] *Métrica española*. 15^{ta} ed. Barcelona: Ariel.
- Rastier, François
 2012 *Artes y ciencias del texto*. Trad., Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Real Academia Española
 s. d. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
 s. d. *Corpus diacrónico del español*. <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
 2001 *Diccionario de la lengua española*. 22^{da} ed. <<http://www.rae.es/>>.
 2010 *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
- Reisz, Susana
 s. d. «Poética y Lingüística: en torno a las teorías de R. Jakobson, M. Riffaterre y J. Lotman».
- Riffaterre, Michael
 1976 *Ensayos de estilística estructural*. Trad., Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral.
 1984 *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
 2004 «Modelos hermenéuticos». En Vicente Benaschina Schürman. *Tres traducciones en torno a la ficcionalidad y su interpretación (Iser, Riffaterre, Schmidt)*. *Cyber Humanitatis* 31.
 <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5755/5623>>.
- Saussure, Ferdinand de
 1976 [1945] *Curso de lingüística general*. Trad., Amado Alonso. 15^{ta} ed. Buenos Aires: Losada.
 2004 *Escritos sobre lingüística general*. Trad., Clara Ubaldina Lorda Mur. Barcelona: Gedisa.
- Schökel, Luis Alonso, ed.
 1996 *Biblia del peregrino*. Tomo I: Antiguo Testamento. Bilbao: Ediciones Mensajero.
 1997 *Biblia del peregrino*. Tomo III: Nuevo Testamento. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Silva-Santisteban, Ricardo, ed.
 1994 *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional.
- Sologuren, Javier
 1998 «Poesía de Raúl Deustua». *Hueso Húmero* 33: 207-208.
 2005 «Raúl Deustua». En *Obras completas*. Vol. 7. Lima: PUCP. 424-427.
- Sosa, Juan Manuel
 1999 *La entonación del español*. Madrid: Cátedra.

The Academy of American Poets

«Poetic Form: Prose Poem». *Poets.org*.

<<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5787>>.

Tiniáov, Iuri

2010 [1924] *El problema de la lengua poética*. Trad., Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dédalus.

Tomachevski, Boris

1982 [1928] *Teoría de la literatura*. Trad., Marcial Suárez. Madrid: Akal.

Torre, Esteban

2003 «Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* I 1: 273-301.

<<https://sites.google.com/site/estebantorreserrano/investigacion/rhythmica>>.

2009 «¿Qué es el verso? / ¿Cuándo una línea es verso?». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* VII 7: 135-149.

<<https://sites.google.com/site/estebantorreserrano/investigacion/rhythmica>>.

2011 «Zeuxis y azeuxis en la configuración silábica». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* IX 9: 185-199.

<<https://sites.google.com/site/estebantorreserrano/investigacion/rhythmica>>.

Utrera Torremocha, María Victoria

2004 «Tipografía y verso libre». *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* II 2: 251-273.

<<https://sites.google.com/site/estebantorreserrano/investigacion/rhythmica>>.

2010 *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.

Valle Goicochea, Luis

2005 *La pared torcida*. Lima: Alas Peruanas.

Varela Ortega, Soledad

1999 «Sobre las relaciones de la morfología con la sintaxis». *Revista Española de Lingüística* 29 2: 257-281.