

### POESÍA ES CREACIÓN

La creación no es un acto de escritura continua, de mayor o menor duración, sino que en realidad es un proceso más amplio, que empieza desde la experiencia y observación de la realidad por parte del autor, que en su subconsciente va acumulando unas sensaciones o conocimientos de un modo nebuloso y confuso, hasta que en un momento dado siente la necesidad de expresarlos, de transformarlos en materia estética, para convertirse en una determinada visión del mundo y concepción estética.

El proceso de construcción de un texto irá a su vez configurando ese primitivo material, un tanto informe, hasta adquirir una forma concreta que también determina esa sensación, conocimiento o experiencia.

Una vez objetivados los aspectos formales de expresión y contenido, que se dan simultáneamente, se inicia un proceso de perfeccionamiento textual.

A grandes rasgos la corrección o pulimiento consiste en supresiones, adiciones, sustituciones o reordenaciones; alteraciones todas que van transformando al mismo tiempo la expresión y el contenido del texto.

Habría que advertir que el proceso de construcción de la primera versión de un texto no siempre es lineal y uniforme; esto es, se pueden ir construyendo fragmentos, trozos de un texto que después tendrán unidad, y se pueden ir elaborando partes que después no necesariamente van a aparecer en el mismo orden de su creación. En cierto modo es un proceso inicialmente caótico, que va adquiriendo paulatinamente su propio orden. Evidentemente para un autor cada texto es una historia diferente y también cada autor es un mundo aparte.<sup>1</sup>

Por lo demás, un escritor casi siempre polariza hacia la literatura en general o hacia un género determinado en particular, todas las experiencias, sensaciones y conocimientos que adquiere, más o menos conscientemente, en la vida cotidiana. Es lo que comúnmente se llama

---

<sup>1</sup> Casi todas las tareas de corrección textual se pueden reducir a operaciones sintagmáticas de adición, supresión o reordenación de elementos lingüísticos en la cadena fónica, y paradigmáticas de cambio de elementos lingüísticos por otros de igual o distinta categoría.

Pero al margen de ellos, muy importante es la redistribución de los constituyentes textuales en los lugares de tipo II, esto es, métricos o poemáticos, y no de tipo I o lingüísticos.

materia o material literario. A partir de ahí aplica una técnica literaria y un dominio lingüístico adquiridos y constantemente cultivados, gracias al conocimiento de un sistema a través de diversos repertorios, anteriores o contemporáneos, ajenos o propios, que asimila y que, junto con su experiencia vital, determina la codificación de sus textos, no sólo como visión del mundo sino también como concepción artística.

#### EL CONCEPTO DE VALOR POÉTICO

Podríamos decir que los valores literarios, artísticos o estéticos fluctúan con las distintas épocas; no obstante, con el paso del tiempo, transcurridos muchos años, esas tendencias a la alza o a la baja quedan más o menos estabilizadas. La valoración de una obra es, pues, fruto del consenso de muchos escritores, críticos y lectores pertenecientes a diversas generaciones.

Un escritor será importante en la medida que aporte a la tradición literaria algo nuevo, es decir, su propia personalidad artística, que en el conjunto se traduce en una voz inconfundible. En tanto que un autor no posea una caracterización propia, que lo distinga de todo lo anterior, no resultará atractivo. Y ¿en qué consiste esa peculiaridad? Veamos.

Todo discurso o texto literario refleja una visión del mundo y una concepción artística. Si ninguna de ellas es original, ese texto o discurso literario no es más que una continuación extemporánea de una escuela o movimiento, esto es, posee un carácter secundario. Sólo la innovación en la visión del mundo o en la concepción artística, ya sea a título individual, o colectivo en el caso de las escuelas, movimientos o generaciones nuevas, les confiere a las obras la cualidad de resaltantes o valiosas. Pero si la originalidad se da en ambos casos, visión del mundo y concepción artística, podemos hablar entonces de estar ante un texto canónico, ejemplar o clásico. Por supuesto que esto es cada vez más difícil de alcanzar, debido fundamentalmente a la larguísima duración de la tradición literaria y a la diversidad de obras, estilos, personalidades, enfoques, movimientos y escuelas dentro de ella. Por ello, debemos precisar que los límites entre lo personal y lo general o, si se quiere, entre lo individual y lo vulgar, es en realidad una débil y sutil frontera, que exige del crítico o lector una fina y nada corriente percepción interpretativa. Y aunque las obras literarias para producir un impacto social han de innovar, dicha innovación, ruptura o contravención de las normas tradicionales, exige a su vez un profundo conocimiento de la propia tradición.

Podemos añadir algo más sobre esta cuestión. Las innovaciones pueden afectar a los temas o formas literarias. En el primer caso, las rupturas vendrán por los distintos enfoques, puntos de vista o perspectivas que se pueden adoptar en el tratamiento de los temas universales y tradicionales, como pueden ser los del amor, la muerte, el trabajo, etc.; pero también con la inclusión de nuevos temas que reflejen el mundo y la sociedad en la que vivimos. Por otro lado, las innovaciones formales pueden corresponder a la utilización de distintas formas métricas o estructurales, al empleo de diversos tonos (inclusión de registros coloquiales, familiares, locales, vulgares, etc.), al entrecruzamiento de géneros (épica, lírica y dramática), o a la inclusión de diferentes códigos (periodístico, publicitario, jurídico, científico, etc.).

Para concluir este epígrafe, debo indicar que merece el calificativo de ejercicio profesional de la escritura cualquier discurso o texto que, sin ofrecer una distinta visión del mundo o concepción artística, alcance o supere el nivel de otras visiones del mundo o concepciones artísticas semejantes, innovando -eso sí-, el resultado, mediante la conjugación de temas y estilos de distintas épocas, movimientos o autores.

### *Poesía es comunicación*

Muchos han tratado de definir o estudiar la poesía como un acto de comunicación. Ello nos obliga a tener que acudir al esquema canónico de la comunicación.

Factor Entorno (Función Representativa)		
Factor Emisor (Función Expresiva)	Factor Canal (Función Fática)	Factor Receptor Función Conativa
	Factor Mensaje (Función Poética)	
	Factor Canal (Función Fática)	
Factor Código (Función Metalingüística)		

Este método no define ni estudia la poesía, sino en todo caso la historia de los procesos de su creación o de su crítica literaria. El emisor o autor del poema y el receptor o lector del poema (no la voz lírica ni el ser apelado), no importan para nada, salvo para conocer el proceso de creación y de recreación. El poema es puro mensaje. En él están

explícita o implícitamente, la voz lírica o yo poético y el ser lírico apelado (emisor y receptor internos).

Dicho de otro modo: un emisor interno (la voz lírica), un receptor interno (el ser lírico apelado), un mensaje (el material lírico del canto) un código (la estructura poemática y las cualidades poéticas, alcanzadas a través de correspondencias entre formas y lugares)<sup>2</sup>, un entorno (los valores connotativos de los signos poéticos) y, finalmente, un canal (la espacialidad y temporalidad del propio texto); todo ello está en cada poema y lo constituye.

Por tanto, el poema es comunicación inmanente y sólo la lectura y la crítica la hacen trascendente.

#### POESÍA ES ESTRUCTURA MÚLTIPLE

El concepto de estructura implica la imbricación de diversos sistemas. En la estructura poética debemos distinguir por tanto tres sistemas o niveles, que determinan cada una de las estructuras del poema: El primero, el de la formalización exterior (que presenta la dicotomía entre verso y prosa), afecta por tanto a la métrica; el segundo, el de la formalización interior se refiere a las cualidades líricas del lenguaje poético; por último, el tercero nos remite a la construcción del propio poema como estructura textual.

Paralelamente, la poesía se organiza en diferentes niveles de funciones.

#### DE LAS FUNCIONES LÍRICAS

En todo texto poético podemos distinguir un primer nivel de funcionalidad en tanto obra literaria.

En un primer nivel la función primaria del texto será por tanto la función poética, estética o literaria y a ella corresponden las formalizaciones métricas, retóricas y estilísticas.

Un segundo nivel de funcionalidad está determinado por el género literario al que pertenece la obra literaria, en este caso, por tratarse de una obra lírica, estaríamos ante la función expresiva y en torno a ella se desarrollan las diversas cualidades o características poéticas del lenguaje lírico.

---

<sup>2</sup> La lengua poética es un “mensaje” constituido por un habla, esto es, un repertorio artístico. El código poético sería, por lo tanto, la sucesión de repertorios. El código poético sería, por tanto, la sucesión de repertorios.

El siguiente nivel de funcionalidad, el tercero, opera a través de las diversas construcciones textuales que configuran el poema. En este nivel la función presente es la fática, puesto que la textualidad del poema actúa como conductor de los distintos elementos (métricos, retóricos, estilísticos y lingüístico-poéticos).

Un cuarto nivel de funcionalidad, el del propio contenido o “mensaje” del poema, configura la función intratextual.

Por último, al quinto nivel se adscribe la función extratextual. Debido a esta función, nos es posible determinar las intenciones del autor, pues los constituyentes de este nivel son la ilocutividad y perlocutividad del poema.

### *Primer nivel: Función poética en cuanto texto literario*

Un texto, para ser considerado parte de la literatura, debe cumplir una función literaria, poética o estética.<sup>3</sup> A este primer nivel de formalización corresponde la diferenciación entre verso y prosa, como formalización más externa al texto<sup>4</sup>; también en este mismo nivel deben ser tratadas, por un lado, las cuestiones que afecten al estilo literario, bien sea de época, movimiento o grupo, bien peculiar de un autor, bien característico de una obra determinada<sup>5</sup>, que en definitiva afectan al estilo del texto; y por otro, a los fenómenos retóricos que aparecen en el texto como constituyentes inmediatos del estilo. Este primer nivel funcional de lo literario está presidido por la hegemonía del eje sintagmático sobre el paradigmático. Así, todo texto literario, en tanto que es literatura, obedece a esa función estética, poética o literaria (la función de Jakobson), esto es, el lenguaje que construye el mensaje como elemento comunicativo, y por tanto el propio mensaje, se configura en función del resultado de ellos mismos, es decir, el mensaje es su lenguaje (dicho de otro modo, el mensaje por el mensaje mismo). Es la primera función de la literatura y a ese nivel primario corresponde

---

<sup>3</sup> La función poética no sólo se da en los mensajes literarios, sino también en los publicitarios. Lo que los diferenciará será sus mecanismos o funciones inferiores.

<sup>4</sup> Son cosas tan dispares, como podemos comprobar recordando que en la literatura existen obras épicas (como el *Poema del Mío Cid* o los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo) y dramáticas (como el teatro de Lope o Calderón), escritas en verso. Y además, también existen obras poéticas escritas en prosa (como *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez). Lo que en verdad sucede es que ya el teatro y la narrativa han renunciado – prácticamente- al verso, mientras que la poesía es la que lo sigue cultivando todavía casi con exclusividad.

<sup>5</sup> Lo que se denomina “escritura”.

la formalización de verso o prosa y la formalización estilística y retórica<sup>6</sup>.

Conviene hablar del estilo<sup>7</sup>. El estilo es la personalidad, por tanto una visión del mundo y una concepción artística peculiares. Así, podríamos hablar de estilo como expresión, pero también como enunciación (esto es, expresión y contenido, por lo tanto según las cualidades poéticas del lenguaje). También el estilo es la caracterización de cada habla poética.

De este modo, se podría hablar de estilo como desvío literario, pero también como coherencia (es decir, estructura total de la obra, por tanto según la métrica y la estructura poemática). Por último el estilo también puede ser entendido como totalidad de una obra, pero también de época y registro (movimientos y tradición, por consiguiente adhesiones y discrepancias).

Retomemos algunas afirmaciones de la estilística: Para Leo Spitzer, un escritor se forja un estilo personal dentro de un lenguaje históricamente determinado; la explicación literaria reposa sobre la intuición (por ello ha de emplear un método inductivo, no existen leyes ni fórmulas de análisis). Y cada poema es un mundo propio, entreabierto por sus connotaciones hacia el entorno literario o contextual y social o situacional. Por ello para Dámaso Alonso cada poeta, cada poema exige una vía de penetración distinta. Así la estilística consiste en una selección de elementos del poema; la obra se mueve entre dos intuiciones: la creadora del autor y la actualizadora del lector; la meta de la estilística es dar cuenta total de la esencia del poema, sin alcanzarla nunca; el misterio de la unicidad del poema se nos escapa, porque éste no es cognoscible científicamente<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Todos los recursos retóricos pueden definirse como un procedimiento de ordenación, ampliación, restricción o sustitución de elementos lingüísticos. Sin embargo, entre los recursos estilísticos, aparte de los que coinciden con los procedimientos de los recursos retóricos, hay otros que consisten en una distinta distribución de los elementos lingüísticos (de tipo A), en los lugares de tipo II.

<sup>7</sup> Hay diversas concepciones de estilo: el de una obra, el de un autor y el de un lenguaje. En la antigüedad también había tres conceptos de estilo: el grave, el mediocre y el extenuado (primero se diferenciaba por el nivel del léxico y por el ornato y la riqueza de las construcciones; más tarde se vinculó al tipo de tema tratado). En el nivel individual, el estilo designa tanto la coherencia (unidad de la obra), como sus rasgos peculiares de orden temático o formal; a nivel colectivo se emplea para hallar las características inherentes a una época o un género.

<sup>8</sup> Esto se podría plantear al revés. Es decir, no considerando que los diversos elementos de un poema son unidades que tienden hacia su unicidad, sino que la verdadera unidad en la

La estilística es indagación sincrónica (ajena a la historia), porque es análisis de la obra<sup>9</sup>, que es eterna, añade Dámaso Alonso. A propósito de esto, hay una cuestión muy interesante, que casi nunca se plantea la crítica; hablando de la eternidad de las obras clásicas, muchas respuestas aluden a sus temas universales o a sus formas perfectas; otras basan su interés bien en su actualidad, bien en su valor testimonial; nosotros, por el contrario, pensamos que todas esas respuestas son válidas, porque esos textos (sus temas y sus formas) son muestras canónicas de nuestra propia tradición y cultura, precisamente porque la crítica y la enseñanza las ha transmitido como tradición y cultura canónicas, creando y manteniendo una sensibilidad que garantiza la eternidad de sus temas y sus formas y por tanto de esos textos. La estilística es el tercer tipo de conocimiento poético, orientado a la explicación del texto (superior al conocimiento del lector, destinado al goce estético, y también mayor que el conocimiento del crítico, encaminado a su valoración artística), por ello, el único capaz de acercarse a un conocimiento científico. De todos los temas de los que se ocupa la estilística, nos interesan sobre todo éstos: el concepto de obra poética, el de las diferencias entre el lenguaje ordinario y el lenguaje poético y el del modo de ser del signo poético. Si todo consiste en captar la unicidad, debemos indagar las relaciones entre el significado y el significante, constituyentes del signo artístico, que es la obra.

Para Dámaso Alonso, el significante es el sonido y su imagen acústica; el significado la carga contenida en la imagen acústica, esto es, el contenido conceptual (el sentimiento, la imaginación y el pensamiento). El poema como signo artístico tiene un significante artístico, que es el propio texto (que produce un gozo estético y que es susceptible de una valoración artística o explicación crítica) y un significado artístico, que está fuera del propio poema. El significado está en el entorno: el contexto literario y la situación social. El poema, que es sólo significante (evocador de los mal llamados “referentes”) se convierte en signo artístico gracias a su significado (la relación entre dicho significante y sus referentes o los demás significantes intertextualmente aludidos).

---

poesía es el poema, que actúa como signo artístico, por lo que los diferentes elementos que lo constituyen son figuras y no signos.

<sup>9</sup> Se ha pensado que una de las tareas de la estilística, desde la óptica de Amado Alonso, es la de analizar “cómo está construida una obra”.

Resumiendo mucho, eso sería fundamentalmente lo que lo distinguiría de los demás lenguajes, que por lo general llamamos “desvío” de la lengua literaria.

El lenguaje poético no consiste en un desvío del uso normal, como dijera Leo Spitzer (en una dirección diferente a todos los demás registros lingüísticos, añadiría yo), sino en que lo capacita, en un nuevo uso de la normalidad, a aproximar cualquier registro, desvirtuándolo a medida que se lo apropia, de tal modo que podemos concluir diciendo que lo que el lenguaje poético hace es abolir cualquier otra posibilidad de discurso, estableciendo un nuevo sistema integrador e integral.

El habla literaria y el habla coloquial sólo son grados de lo mismo, grados de expresividad, máximo en la primera. Pero el habla literaria y las hablas científicas, también sólo son grados de lo mismo, superior igualmente en el caso de la literatura.

Resulta frecuente oír hablar de que el lenguaje poético frente al lenguaje cotidiano presenta lo que comúnmente se han llamado “series de desvíos”.

Estos pueden ser de dos clases; desvíos excluyentes: El lenguaje poético excluye ciertas características presentes en el lenguaje cotidiano (cualquier elemento no organizado: anacolutos, elisiones, repeticiones, etc.) y desvíos incluyentes: El lenguaje poético incluye ciertas características ausentes en los demás lenguajes (métrica, ritmo, etc.), pero ahí no se agota el concepto de “desvío”.

Mejor sería plantear la cuestión no ante el lenguaje cotidiano, sino frente a todos los demás lenguajes, acuñando el concepto para todos ellos de lenguaje no poético. La noción de desvío plantea un problema acerca de la existencia o no de un lenguaje neutro o cero. Una solución sería identificar el lenguaje neutro con el habla cotidiana, pero desconocemos las hablas cotidianas del pasado; otra, establecer tantos desvíos como registros lingüísticos existen.

En realidad, todo lenguaje es desviante respecto de los demás, quizá los lenguajes más homogéneos sean el científico y el jurídico, por naturaleza, y podrían ser tomados como neutros, pero ningún lenguaje es neutro, puesto que ningún lenguaje deja de ser heterogéneo; además, los lenguajes jurídico y científico se han formado con posterioridad al poético; no existe, pues, un lenguaje neutro o normativo, sino como abstracción. Pero es más, un procedimiento normal o neutro puede en determinados contextos adquirir un efecto estilístico y al contrario, un efecto estilístico puede perder su valor, por ello, nos parece más



adecuado justificar los efectos por los contextos y no por el uso de los otros registros.

El lenguaje poético no es simplemente un lenguaje ordinario al que se le han añadido una serie de adornos externos (rima, metro, figuras retóricas, etc.), sino una organización especial del lenguaje, que lo orienta a su plenitud estética o su formalización virtual.

Los discursos tienen diversos usos (informativo, valorativo, prescriptivo y simbolizante) y diferentes modos de significar (también informativo, valorativo, prescriptivo y simbolizante). Donde el uso y el modo de significar coinciden se dan los focos: Designador para el informativo, apreciativo para el valorativo, incitativo para el prescriptivo, y performador para el simbolizante. De este modo los discursos compartirán ciertos rasgos con otros discursos, según tomemos como comparación el uso, el modo o la focalización. Gracias a este sistema podremos encontrar no sólo los discursos más próximos al discurso poético sino también los más alejados. Todo ello lo comprenderemos mejor en el siguiente cuadro:

	Informativo	Valorativo	Prescriptivo	Simbolizante
Informativo	<i>Científico</i>	Dramático-narrativo	(Legal)	(Cosmológico)
Valorativo	Mítico	<b>Poético</b>	Moral	Crítico
Prescriptivo	(Tecnológico)	Político	<i>Religioso</i>	(Publicitario)
Simbolizante	(Lógico-matemático)	Retórico	(Gramatical)	<i>Metafísico</i>

(En negrita, nuestro discurso; en cursiva los focalizados y entre paréntesis los que no comparten uso ni modo de significación con el discurso poético.)

A través de los ejes de los usos tendremos los siguientes discursos: en el eje informativo, el discurso científico, mítico, tecnológico, y lógico-matemático; en el valorativo, dramático-narrativo, poético, político y retórico; en el prescriptivo, el legal, moral, religioso y gramatical; y en el simbolizante, el cosmológico, crítico, publicitario y metafísico.

Igualmente, según los ejes de los modos, encontramos estos discursos: en el eje informativo, el discurso científico, el dramático-narrativo, el legal y el cosmológico; en el valorativo, el mítico, el poético, el moral y el crítico; en el prescriptivo, el tecnológico, el político, el religioso y el publicitario; y en el simbolizante, el lógico-matemático, el retórico, el gramatical y el metafísico.

El lugar donde las cualidades de uso y modo son idénticas se llama foco; así, habrá cuatro focos (designador para el informativo, apreciativo para el valorativo, incitativo para el prescriptivo, y performador para el simbolizante) y los discursos afectados son: El científico en el foco designador, el poético en el apreciativo, el religioso en el incitativo, y el metafísico en el performador.

La poesía es un discurso focalizado, de focalización apreciativa, porque su modo y su uso son valorativos; comparten con ella la clase de uso de sus signos, los discursos dramático-narrativos, políticos y retóricos; coinciden en el tipo de modo de significar, los discursos míticos, morales y críticos. La poesía además presenta ciertas semejanzas (la de ser un lenguaje focalizado) con los discursos científicos, religiosos y metafísicos; el resto de los principales discursos quedan más alejados del discurso poético, esto es, los discursos legales y cosmológicos del modo informativo, los tecnológicos y publicitarios del prescriptivo, y los lógico-matemáticos y gramaticales del simbolizante.<sup>10</sup>

Así, atendiendo al uso, los discursos dramático-narrativos, políticos y retóricos son parapoéticos; atendiendo al modo, los discursos míticos, morales y críticos son parapoéticos; y atendiendo a los focos, los discursos científicos, religiosos y metafísicos son parapoéticos.

Dicho de otra manera, la sintaxis poética se nutre de elementos retóricos, políticos y dramático-narrativos; la pragmática poética se explica por actitudes críticas, morales y míticas; y la semántica poética se construye con referentes científicos, religiosos y metafísicos.

### *Segundo nivel: Función expresiva en cuanto género lírico*

Todo texto literario posee un segundo nivel funcional, el de cada género, y en el caso de la poesía sería el de la función expresiva, esto es, el mensaje al servicio de un emisor intratextual (la realidad interior, por tanto psíquica o afectiva, del “yo lírico” o “voz lírica”, que puede corresponder al propio autor o no<sup>11</sup>). En este segundo nivel funcional entran en juego los factores que conocemos como las cualidades de un

---

<sup>10</sup> O los mismos, pero atendiendo a los usos, clasificados del siguiente modo: Los discursos tecnológicos y lógico-matemáticos del uso informativo; los legales y gramaticales del prescriptivo; y los cosmológicos y publicitarios del simbolizante.

<sup>11</sup> En narrativa sería el de la función referencial, es decir, el mensaje al servicio de un referente o entorno interno a la obra (la realidad representada literariamente por el narrador). En teatro sería el de la función conativa, es decir, el mensaje en función de un receptor intratextual (entendiendo que toda obra dramática está constituida por procesos comunicacionales de carácter bidireccional: los receptores se convierten a su vez en emisores, lo que configura el diálogo).

género literario. En este segundo nivel, las obras literarias, actúan como género literario.

Entonces, ¿en qué consiste la lírica? En unas cualidades del texto, cualidades poéticas, que lo adscriben al género lírico. De modo sumario podríamos decir que esas características líricas o cualidades poéticas son la brevedad, la intensidad, la emotividad, la individualidad, la autorreferencialidad, la intencionalidad, la motivación, la desautomatización, la plasticidad, el misterio, la sugestividad, la connotatividad semántica, la atemporalidad, y la síntesis sintáctica. No es necesario que todas ellas se den a la vez. Basta con que algunas de ellas estén presentes. Veamos en qué consiste cada una de estas cualidades líricas:

### **Brevedad**

Puesto que, como veremos más adelante, la poesía exige no sólo unas cualidades líricas del lenguaje, que aquí empezamos a definir, sino a la par una estructura poemática, el poema ha de ser breve para que las relaciones estructurales de formas y lugares estén presentes.

Edgar Allan Poe decía que un poema no debería sobrepasar los cien versos; nosotros no vamos a indicar ni un número de versos ni de tiempos métricos, porque algo tan relativo no creemos conveniente absolutizarlo; pero lo que sí debemos señalar es que en los poemas largos la estructura corre el riesgo de desvanecerse, por ello, los poemas largos para ser efectivos deberán estar dispuestos en forma de “cataratas”, esto es, en pequeñas secuencias poéticas, más o menos independientes o aislables, que puedan retomar relaciones fundamentales de lo anterior, desarrollándolas o modificándolas, para que guarden entre sí una relación de secuencialidad argumental que los reunifique.

Por lo demás, la brevedad permite la intensidad poética, que es la segunda cualidad lírica enunciada, puesto que una intensidad sostenida, si no imposible, sí es muy difícil de lograr.

### **Intensidad**

En un poema todos los elementos deben tener una funcionalidad. En un nivel léxico es lo que se conoce por tensión. Cualquier material que no signifique fundamentalmente atenúa el efecto poético, material comúnmente designado como “hojarasca”, “retoricismo” o “rípios”. La intensidad pide brevedad como hemos visto, pero a su vez es reclamada por la emotividad, que es la siguiente cualidad lírica que veremos.

## **Emotividad**

En la poesía, existe un predominio de la emoción sobre los dominios de lo afectivo, imaginativo o conceptual. Por ello, la poesía no puede ser sólo efusión sentimental, ni imaginación imitativa, ni conocimiento intelectual.

La emoción exige sinceridad sentimental, innovación imaginativa y profundidad conceptual. Podríamos decir que no hay poesía si ésta no es la voz lírica de un alma vibrante. Cuanto más emotiva, más intensa, y viceversa<sup>12</sup>. Por ello la emotividad es otra de las condiciones poéticas.

## **Individualidad**

Suele decirse que lo peculiar de toda obra artística es su individualidad y que ésta viene dada por una peculiar visión del mundo y por una original concepción artística.

Existe una tentación maniquea de dividir el mundo en luces y sombras, blanco y negro, bondad y maldad, cuerpo y alma, materia y espíritu, fondo y forma, subjetividad y objetividad. Afortunadamente también hay una corriente de pensamiento analógico que habla de penumbras, tonalidades grises, mediocridades y fusiones. Más recientemente, desde la crisis del positivismo y también diría yo del estructuralismo, entendemos que no existe una pretendida objetividad.

Todo se ha vuelto ahora subjetivo; para lo contrario, se habla de objetividad subjetivada u objetivación del sujeto. Pero por la misma vía, tampoco existe una subjetividad excluyente.

Así pues, en el caso de la individualidad de toda obra artística, estaríamos delante de una subjetividad objetivada, interna y externamente; interna por la acción de los objetos (el mundo) en el sujeto (el creador); externa por la plasmación del sujeto objetivado (el creador con las influencias del entorno) en un objeto subjetivo (la obra de arte) que trasparenta al sujeto (su yo y su mundo); ya no objetivación en el sujeto, sino objetivación del sujeto; lo subjetivo es lo individual y particular; lo objetivo, lo colectivo y general. Por ello hay diferencias entre los textos, diferencias que podemos llamar “focos estelares”, escritura o estilo en el caso de un poemario o autor, respectivamente; pero también encontramos semejanzas, que constituyen “constelaciones”; corriente o manera, en el caso de una escuela o generación. Mas no debemos olvidar que las estrellas forman parte de las constelaciones y las constelaciones se componen de estrellas; así, la

---

<sup>12</sup> Obsérvese que el término emoción no lo empleamos como sinónimo de sentimiento o afecto.

escritura o el estilo no anulan las maneras o las corrientes, ni a la inversa; lo individual siempre está teñido por lo colectivo y viceversa.

### **Autorreferencialidad**

La autorreferencialidad es otra de las características poéticas. Gracias a ella, los significantes, que son normalmente transparentes, se hacen opacos, de tal modo que en la poesía importa siempre mucho más la expresión que el pensamiento, el habla que la lengua, la cadena sintagmática que los ejes paradigmáticos, la connotación que la denotación.

En consecuencia, el pensamiento, la lengua, los paradigmas y la denotación son elementos endógenos de la poesía, formando una estructura cerrada que crea sus propios campos semánticos de tipo II o poéticos (los de tipo I son los lingüísticos)<sup>13</sup>; así, en “Canción de jinete (1860)”<sup>14</sup> de García Lorca, tenemos, por un lado, un par de estribillos:

- a) “caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?”
- b) “caballito frío. / ¡Qué perfume de flor de cuchillo!”

Allí, caballito recibe dos calificaciones: negro y frío. Caballito negro para jinete muerto y caballito frío para el olor de la herida [perfume, igual a olor, y flor de cuchillo, igual a herida], que por pares complementarios serían, para el primer caso, caballito / jinete y negro / muerto, y, para el segundo, caballito / herida y frío / olor. Pero aunque semánticamente ‘flor de cuchillo’ no sea equivalente a herida, en el plano poético es equiparable.

Los pares complementarios de antes, caballito / jinete y negro / muerto, influyen en el nuevo par complementario, caballito / perfume y frío / flor de cuchillo; por autorreferencialidad del poema se produce un desplazamiento, caballito / flor de cuchillo [herida] y frío / perfume [olor], que marca las equivalencias entre los estribillos.

---

<sup>13</sup> En el campo de la semántica, los rasgos connotativos prevalecen sobre los denotativos y la poesía crea unos campos semánticos especiales a través de la rima, las paronomasias y las relaciones léxicas en lugares destacados. El carácter polisémico de los términos o el desajuste entre pausa gramatical y versal proporciona dilogías.

<sup>14</sup> “En la luna negra / de los bandoleros, / cantan las espuelas. // Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto? // ...Las duras espuelas / del bandido inmóvil / que perdió las riendas. // Caballito frío. / ¡Qué perfume de flor de cuchillo! // En la luna negra, / sangraba el costado / de Sierra Morena. // Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerte? // La noche espolea / sus ijares / clavándose estrellas. // Caballito frío. / ¡Qué perfume de flor de cuchillo! // En la luna negra, / ¡un grito! Y el cuerno / largo de la hoguera. // Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?”.

Por otro lado, el poema, al margen de los estribillos, nos ofrece las siguientes series:

- 1) luna (negra) – bandoleros – espuelas
- 2) espuelas (duras) – bandido (inmóvil) – sin riendas [del caballito]
- 3) luna (negra) – costado – Sierra Morena
- 4) noche – ijares – estrellas
- 5) luna (negra) – grito – cuerno largo [llama] (de la hoguera)

Lo primero que salta a la vista es que el sintagma ‘luna negra’ se repite en los impares (1,3 y 5); en estas series podemos establecer correlaciones:

- I) luna negra (en 1, 3 y 5)
- II) bandoleros / costado / grito
- III) espuela / Sierra Morena / cuerno largo [llama] (de la hoguera)

El mismo hecho de la anáfora hace que comparemos los demás elementos entre sí, también por autorreferencialidad: La primera correlación nos da la situación (luna negra, igual noche); la segunda, representa el instante fatal del asesinato (bandoleros / costado / grito); la tercera, el tiempo de las huida (espuelas / Sierra Morena / cuerno largo (de la hoguera).

Dentro de esta series (1, 3 y 5) se intercalan otras:

- 2) espuelas (duras) – bandido (inmóvil) – sin riendas
- 4) noche – ijares – estrellas

Espuelas (primer término de la serie segunda la concatena a la serie anterior, pues también es el último elemento de ésta; sin embargo las demás series no presentan esa concatenación. Pero si establecemos las correlaciones, el resultado será:

- I) espuelas (duras) / noche
- II) bandido (inmóvil) / ijares
- III) sin riendas / estrellas

La lectura ahora nos sitúa en la perspectiva de la víctima. La primera correlación también muestra la situación (espuelas / noche, esto es, la huida de los bandoleros); la segunda (bandido inmóvil / ijares) el cuerpo del muerto sobre su caballo; la tercera, por último (sin riendas / estrellas), presenta el deambular del caballo con su inerte carga.

Esta segunda lectura del poema es permitida por la autorreferencialidad del poema y es una lectura espacial de lugares poéticos de tipo II que subyace a la temporal de las posiciones lingüísticas de tipo I.

Los datos ideológicos, históricos, sociales, etc., no están fuera del poema, sino dentro de él; el poema es efecto, reflejo de esos datos;

algunas veces, incluso, durante el realismo decimonónico o el social, el poema se convierte en icono, estatua o monumento objetivo, a modo de pedestal de dichos datos: es la poesía llevada a lo inmediato; lo mediato es construir otra realidad, subjetiva, no solamente extraída de lo físico o existencial, ni de lo exclusivamente psíquico o esencial, sino globalizada. El poema no es signo de algo, meramente simbólico y referencial como la lengua, sino signo en sí.

Por tanto, para el autor, durante el proceso creativo, el signo en sí se manifiesta como síntoma suyo; para el lector o crítico, sin embargo, durante la lectura del texto, el signo en sí se convierte en indicio de él. Así pues, la poesía sería pura forma o formalización.

Pero el lenguaje poético no es intransitivo, esto es, aislado de todo lo que no sea el propio texto; considerando que las obras son signos artísticos, sólo su significante es intransitivo, no así su significado y por tanto tampoco el propio signo. Aunque la obra no debe juzgarse por su adecuación al medio (gustos de época, etc.) ni por su fidelidad a una realidad ajena a la suya (no es verdad comprobable lo que se enuncia, sino veracidad autosuficiente). La poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible y lo imposible, de lo real y lo ficticio. Pero toda forma conlleva un contenido.

La poesía no es más que forma que se semantiza en la escritura; los demás géneros literarios son contenidos que se formalizan en la lectura. Decimos que la poesía se semantiza en la escritura, porque al contrario de otros géneros, el texto poético no es susceptible sólo de ser leído (esto implicaría linealidad y temporalidad), sino de ser escrito o rescrito. Rescribimos todas las relaciones de elementos y lugares, los campos semánticos poéticos, el argumento simbólico, las cargas connotativas y la autorreferencia del valor denotativo de los constituyentes lingüísticos. La distribución espacial del sonido hace que la semántica cobre un sentido extralingüístico.

En poesía interesa más el propio sonido, mejor dicho, el lugar desde el que el propio sonido se oye. Por ello es una intersección de espacio y tiempo o de visión y audición. No obstante, en un poema, debido al poder sugerente y al carácter connotativo de la poesía, hay también elementos extratextuales<sup>15</sup>; así, y teniendo en cuenta que el poema

---

<sup>15</sup> Todo lector, todo crítico proyecta algo de su época, de su yo, en las obras; no existe tampoco objetividad recreadora; pero se debe también a que la obra en sí posee una carga posibilista (sugerencias, connotaciones, dilogías, ambigüedades, misterios, etc.) que abre caminos a diversas interpretaciones; la intención del autor al escribir la obra, aunque digna de tener en cuenta, no es la única.

funciona como un signo artístico, podríamos decir que su significante sería el propio texto (esto es, los signos lingüísticos con sus significantes y significados explícitos o internos, más los signos poéticos), y su significado sería los significados implícitos o externos, ya no signos puesto que carecen de significantes, de ahí que muchas veces sea negada o no percibida su existencia; estos significados externos hacen referencia al mundo (sociedad, economía, política, religión, etc.) y establecen su relación con los significados internos del texto, modificándolos.

Aunque el arte no tiene entorno y no posee significado externo a ella, sin embargo, la situación es creada por la propia obra, por su mismo lenguaje; el arte supone una referencia a todos los entornos situacionales (de otros parámetros geográficos, cronológicos, culturales, etc.); el lenguaje poético presupone la autonomía del signo lingüístico, que en otros lenguajes es siempre transparente (no importa él sino la referencia).

Quizá nos fuese de utilidad graficar un poco lo que queremos decir. Aunque quizás, antes, deberíamos establecer las semejanzas y diferencias entre los signos lingüísticos y los signos artísticos. La semejanza se basa en que ambos se componen, como todo signo, de significante y significado. Hasta aquí el parecido. En lo demás, ambos signos se comportan de manera diametralmente opuesta. Sabemos que en los dos constituyentes inmediatos de cualquier signo (su significante y su significado) podemos distinguir entre una materia y una forma; pues bien, el signo lingüístico desecha ambas materias (dicho de otro modo, el signo lingüístico consiste en forma de significante y de significado, desechando sus materias), mientras que el signo artístico abarca la materia de sus significantes lingüísticos. Pero la diferencia fundamental estriba en que el signo artístico engloba al signo lingüístico, aunque modificándolo; esto es, los signos lingüísticos son el significante artístico, pero, en él, la materia del significante artístico sería la forma de los significantes lingüísticos, más la espacialidad en el texto de esos mismos significantes, y la forma del significante artístico estaría determinado por la forma de los significados lingüísticos modificados por la propia contextualidad del poema. El significado artístico es independiente a los signos lingüísticos; su forma responde a las estructuras métricas, poéticas (las cualidades líricas de su lenguaje poético) y poemáticas, en tanto que su materia obedece al entorno (contexto literario y situación histórica de la obra).

## Signos lingüísticos



Signo lingüístico	Significante	Materia	Sonidos
		Forma	Fonemas
	Significado	Forma	Conceptos (denotación)
		Materia	Objetos (concretos o abstractos)

### Signos artísticos

Signo artístico	Significante (signos lingüísticos)	Materia (significante lingüístico)	Espacialidad y formas del significante lingüístico
		Forma (significado lingüístico)	Contexto poético
	Significado	Forma	Estructuras
		Materia	Entorno

Por eso podemos hablar de la autorreferencialidad de la poesía (el signo se percibe por él mismo); el lenguaje de la poesía está encaminado hacia una forma virtual (esto es, hacia una perfección mayor), nunca alcanzada; sin embargo, cualquier sustitución modifica su virtualidad; por ejemplo, en la poesía la repetición no supone identidad sino expresividad, intensificación o incluso alteridad, a través de las diversas connotaciones siempre existentes por las diferencias contextuales; y el cambio de orden no es una simple conmutación de factores o fúntivos, sino una modificación funcional; cualquier cambio, formal o semántico, de los elementos de la obra, supone un cambio de toda ella.

### Intencionalidad

En cuanto a la intencionalidad poética, hemos de decir que ésta no obedece a un afán de comunicación, ni de conocimiento, ni de experiencia y ni siquiera estética (de crear belleza) sino intención de efectividad: Llegar a crear una verdad individual, absoluta, porque no puede ser negada en ningún otro tiempo o lugar, por un lado, y, por otro ofrece, como contemplación emocionada, la experiencia que produce la comunicación del conocimiento de esa verdad. No es un placer estético el que impulsa al autor a crear un poema, sino una necesidad artística.

## **Motivación**

En la poesía, la fonética segmental (cantidad y timbre) y la suprasegmental (intensidad y tono) están orientadas a la motivación del signo lingüístico, esto es, a que los sonidos sugieran los contenidos, a que exista una relación motivada entre el significante y el significado: es lo que se conoce como motivación del signo lingüístico. En este apartado, debemos mencionar el papel fundamental que cumplen las aliteraciones.

## **Desautomatización**

Un procedimiento poético como el de la desautomatización de los sintagmas, en realidad, no es más que la preferencia de lo sintagmático sobre lo paradigmático, ya que los sintagmas automatizados son clichés paradigmáticos.

## **Plasticidad**

El poeta trabaja con materiales viejos, no sólo recontextualizados, sino reestructurados. La reestructuración poética no afecta únicamente a la linealidad o temporalidad del discurso audible (esto es, como lengua); más bien (es decir, en tanto que poesía) consiste fundamentalmente en la espacialidad o concomitancia de elementos del discurso visible<sup>16</sup>. La poesía conjuga ambas vías: La óptica y la acústica. Por eso entendemos que la poesía es plástica.

## **Misterio**

El misterio crea un marco de sugerencia equiparable a la connotación. Lo misterioso, velado, oscuro o incomprensible, es la mejor manera de mostrar la esencia siempre desconocida de las cosas, el enigma secreto de la realidad.

La poesía es esencia y por ello esencial. A ella no le interesa tanto cantar la existencia de algo, es decir, convertirse en narración.

En una situación como la del “Romance del conde o infante Arnaldos” (*respondióle el marinero / tal respuesta le fue a dar: / Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va*), no había mejor solución; se había creado una atmósfera mágica, en la que la voz amainaba los vientos y calmaba las olas, en la que las aves detenían su vuelo para posarse en una nave maravillosa y los peces salían a la superficie de las aguas para escuchar ese canto prodigioso. Créanme, cualquier letra nos

---

<sup>16</sup> Partimos de la base de que nos referimos a la poesía escrita y no oral.

habría decepcionado. El propio silencio o misterio que rodea el final del poema supera toda concreción, porque apela a la fantasía del receptor, cuyo poder siempre superará al conocimiento, tan sometido éste a las leyes naturales de la misma mente y la propia realidad material.

### **Sugestividad**

¿Por qué la poesía puede tomar diversas interpretaciones a través de distintas o incluso una misma época? El carácter simbólico del lenguaje poético, no de las imágenes que emplea elevadas a categoría de símbolo, sino la pluralidad de sentidos, hace precisamente que la poesía actúe por sugerencia. Las diversas interpretaciones obedecen a las diversas opciones que el texto presenta.

### **Connotatividad semántica**

La poesía no admite más contextualización que la propia denotación que ella misma realiza connotativamente: No existen otros contextos que los mismos que el propio poema presenta: Sus actantes (voz lírica, apelación lírica y material lírico del canto). Dichos actantes siempre están presentes en el poema (la voz lírica siempre realiza una apelación lírica, aunque no estén ambos explícitamente en el texto, y el material lírico del canto es el propio poema).

### **Atemporalidad**

La atemporalidad consiste en la no narratividad, esto es, en la detención del tiempo, la descripción del instante<sup>17</sup>. Por ello la poesía es fundamentalmente descriptiva e intensiva. Lo contrario, el transcurso temporal, se efectúa a través de sucesiones de instantes, que llamamos “saltos líricos”.

### **Síntesis sintáctica**

Finalmente, la síntesis sintáctica es consecuencia de la desautomatización de los signos. Al aparecer en un mismo sintagma elementos que no suelen coincidir en dicha combinación, cada término de la relación aporta sus significados denotativos y desencadena una serie de connotaciones en los significados de los demás términos; de este modo, el resultado será unos significados lingüísticos neutralizados y una connotación significativa compleja, sugerente y misteriosa. Así, en

---

<sup>17</sup> La narratividad poética o secuencialidad temporal en la poesía se establece mediante los “saltos líricos”, que son sucesiones de instantes desde una única perspectiva: La de un presente interno o tiempo de la expresión del yo lírico.

la “Rima VII” de Bécquer<sup>18</sup>, se nos habla de unas notas que en las cuerdas de un arpa estaban “*esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas*”. Lo que nos interesa ahora es el sintagma “mano de nieve”. En una lectura normal, puramente denotativa, entenderíamos que quien despierta la canción es ‘la nieve en forma de mano’ o ‘una mano literalmente de nieve’, que podrá ser lo que un análisis cerradamente lingüístico nos arroje, pero nunca lo que poéticamente deberíamos entender. Por las connotaciones de ‘nieve’ (blancura, frialdad, pureza, belleza, etc.) tendríamos que comprender que se trata de un ser extraordinario, sobrenatural. En realidad, se trata, pues, de un espíritu, un fantasma; pero por el contexto lírico del poema, por sus otras connotaciones, reconocemos en ese espíritu fantasmal a un hada; de este modo llegamos a saber que es la inspiración quien cobra “cuerpo inmaterial”: La musa.

### *Tercer nivel: Función fática en cuanto estructura poemática*

Ahora es momento de añadir un nuevo término a nuestra dicotomía poesía y verso. Es el concepto de poema. Así, en realidad, tendríamos tres términos: Verso, poema y poesía, entendiendo por poesía no un poema sino el lenguaje lírico. El poema no es más que una construcción textual o si se prefiere una estructura. Así pues, podemos hablar de estructura poemática. Y esa estructura tiene su fundamento o posibilidad en que el lenguaje lírico ha de observar la brevedad, por lo que el poema resultará breve.

Esto permite, primero al escritor y después al lector, tener presente en la memoria todo el texto, abriendo en el poema la posibilidad de realizar relaciones de elementos de tipo A y B, esto es, de tipo A (audibles, temporales o lingüísticos: léxico-semánticos, morfosintácticos o fonéticos) y de tipo B, en unos lugares equivalentes de tipo II (los lugares de la propia estructura poemática: hemistiquio, verso, estrofa o poema) y no de tipo I, que son las posiciones de la cadena discursiva. Relaciones que van a establecer una estructura poemática concreta<sup>19</sup>. Llamamos elementos de tipo B a los visuales, espaciales o textuales; éstos pueden ser de orden tipográfico (aglutinación o separación de palabras, repetición de letras, empleo de cursivas, negritas, etc.) y topográficas (donde a su vez podemos distinguir la espacialidad icónica, esto es, un signo con forma semejante a la figura de lo que denota, y la

---

<sup>18</sup> En la edición de 1871. XIII en *El libro de los gorriones*.

<sup>19</sup> Es lo que Samuel Levin en *Estructuras lingüísticas en la poesía* (Madrid, Cátedra, 1974) llama “couplings”: Emparejamientos o apareamientos poéticos.

espacialidad funcional, es decir, un signo con forma equivalente a una clasificación de lo que significa; la denotación es percepción del objeto referido por el signo; la significación es la conceptualización del objeto referido por el signo.

El texto poético está actuando como recipiente o vehículo transmisor de las cualidades líricas del lenguaje poético, así como de las características retóricas, métricas y estilísticas de la obra. Así, se comporta como verdadero canal de la comunicación poética; por ello, al hablar de la estructura textual de un poema, que es la que establece las posiciones o lugares de tipo II, nos referimos a la función fática.

Resumiendo mucho, podríamos decir que las estructuras poemáticas se construyen por oposiciones de unos determinados elementos en lugares relevantes; dichas oposiciones presentan una doble relación: La de los elementos y la de los lugares. Por la naturaleza de los elementos, las relaciones pueden ser de identidad, de semejanza o de contradicción; a su vez, por la naturaleza de los lugares, las relaciones pueden ser simétricas o asimétricas.

La poesía teje una compleja red de estructuras fonéticas, morfosintácticas y léxico-semánticas. Este entretejido es la base sobre la cual discurren los retornos reiterados de la poesía (formas rudimentarias de este procedimiento son el estribillo y el paralelismo).

Más que de expresión y contenido hemos de hablar de funciones formales (formas externas o analíticas, como elementos distribuidos localmente: Métrica y estructura poemática; y formas internas o sintéticas como constituyentes de un registro: Cualidades poéticas).

*Cuarto nivel: Función intratextual en cuanto contenido del poema*

El cuarto nivel de funciones está referido al mensaje interior del poema. Podemos graficarlo en el siguiente cuadro:

Homopoético		Receptor poético
Heteropoético	Metapoético	Código poético
	Exopoético	Entorno poético
	Endopoético	Emisor poético

Si apela a un Tú lírico o un Vosotros (texto homopoético, porque el lector se ve incluido en el objeto artístico y se siente en el mismo plano del Yo lírico); significa que está en función conativa.

Si el lector se siente excluido, podríamos hablar de textos heteropoéticos, dentro de los cuales a su vez podemos distinguir diversos casos:

Hablar de la propia poesía (texto metapoético, porque se hace el poema para hablar de la poesía).

Hablar de una experiencia, sensación o conocimiento exterior del Yo lírico (texto exopoético, porque habla del entorno, por tanto es referencial y está en función representativa).

Y hablar de una experiencia, sensación o conocimiento del Yo lírico (texto endopoético, porque el poema está en función emotiva en cuanto obra, ya que en cuanto género le correspondería la función expresiva).

Este cuarto nivel actúa dentro del sistema canónico de comunicación (así pues, acto locutivo en la teoría de la comunicación) y por tanto intratextualmente.

#### *Quinto nivel: Función extratextual en cuanto a actitud creadora*

Cabe distinguir aún un quinto nivel funcional, el extratextual, que se basa en los actos ilocutivos (por qué se escribe el texto, cuál es la causa o motivo que impulsó su creación) y perlocutivos (para qué se escribe ese texto, qué finalidad se persigue). Por ejemplo, la causa de la escritura puede ser la pérdida de un ser amado o la simple manifestación de nuestra alegría o tristeza.

La finalidad de la escritura, lo que normalmente se llama función de la literatura o de la poesía, puede estar cifrada en divertir a la gente, en inquietarla, en hacer que adquiera conciencia, en convencerla de algo, conmoverla o criticar un estado de cosas. afecta a la trascendencia de un texto concreto; entra en juego la actitud con que se escribe.