

- Anexo -

Los estructuralismos argentinos y la didáctica de la literatura: el caso de la enseñanza de la poesía en la escuela secundaria

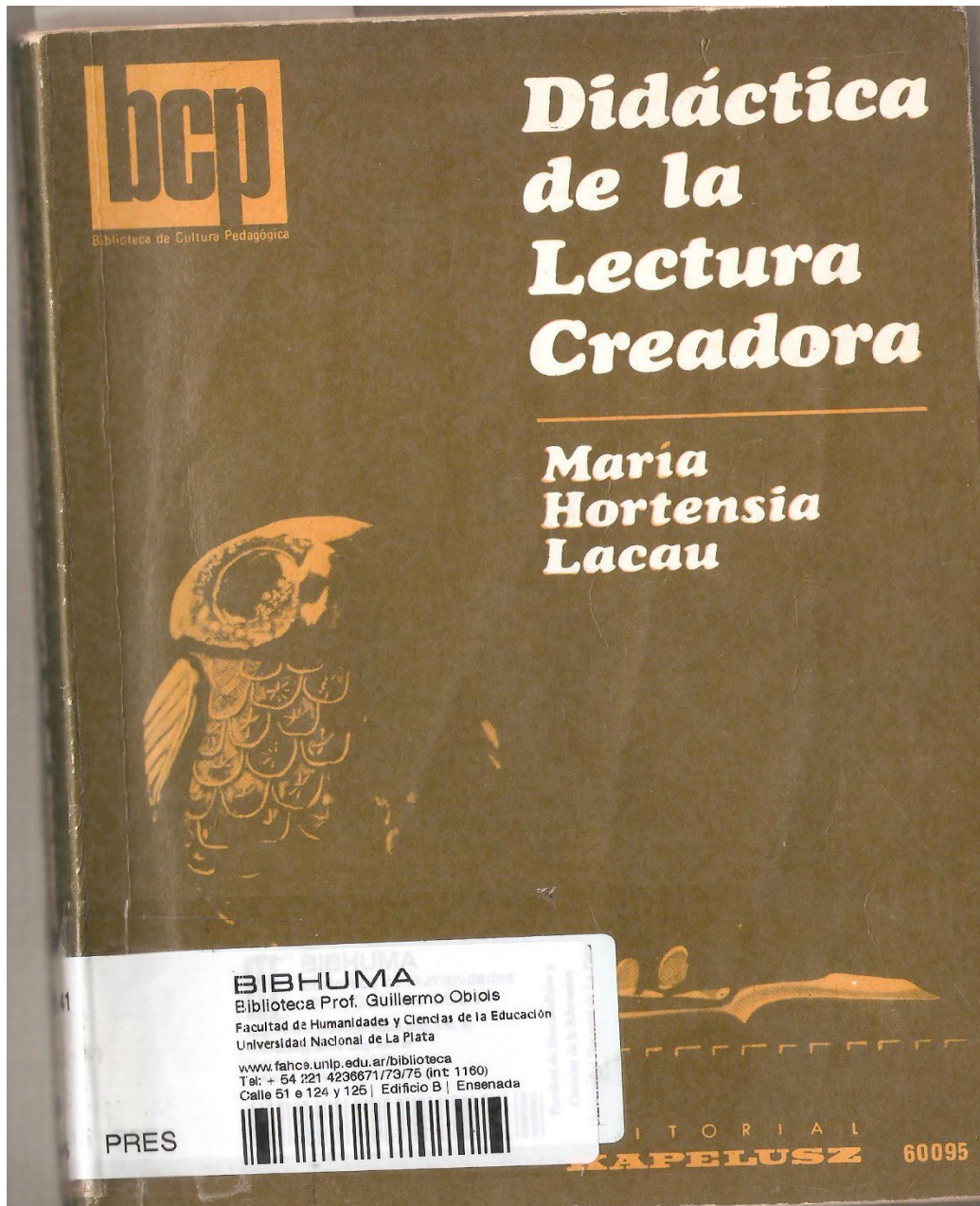


Imagen 1

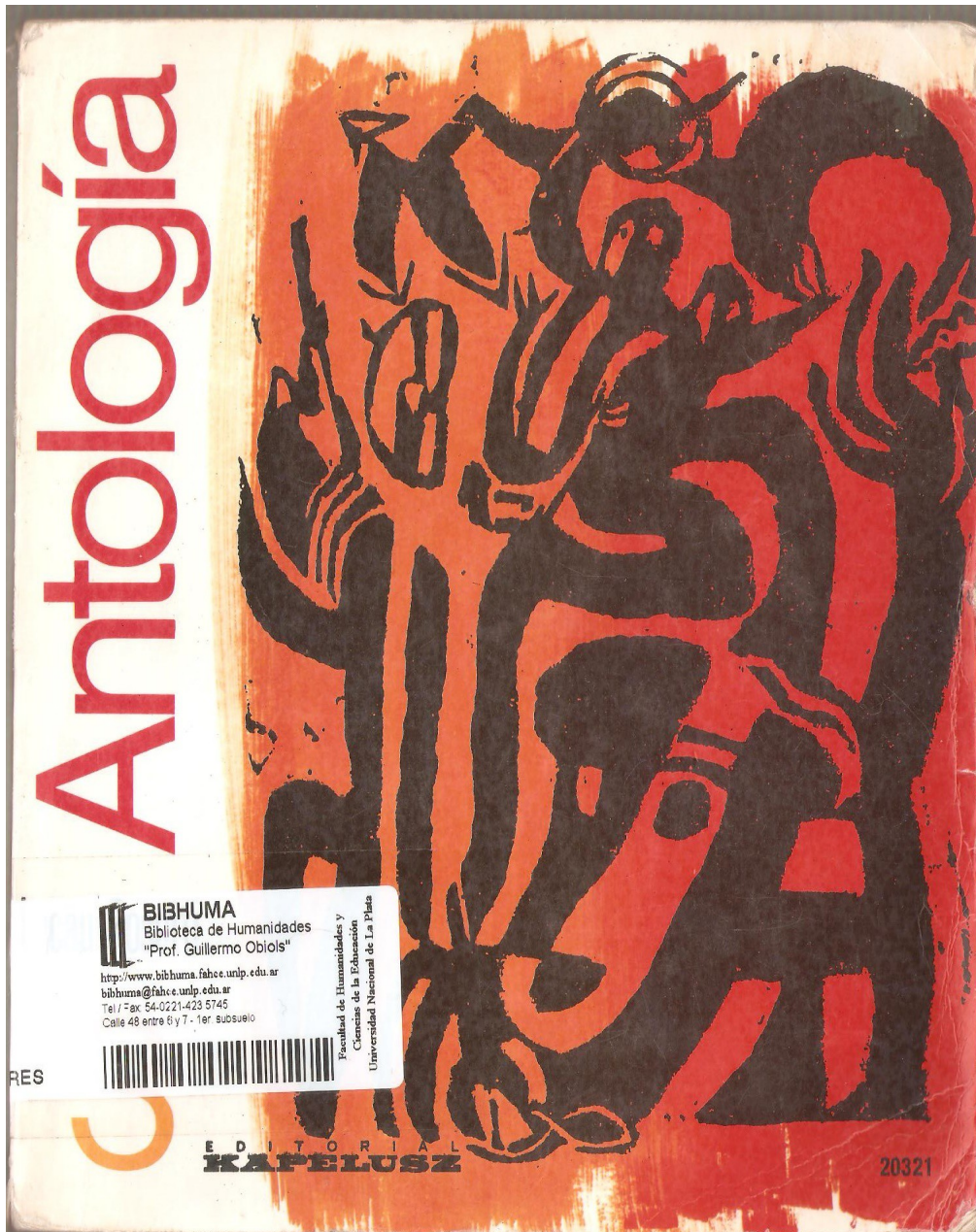


Imagen 2

Cómo comentar un texto literario

DOS PRINCIPIOS: DOS TEORÍAS DE APOYO

A través de los textos de las *Antologías 1 y 2*, nos hemos entrenado en la elaboración de un patrón de análisis que sintetizaremos y ampliaremos en este nuevo curso.

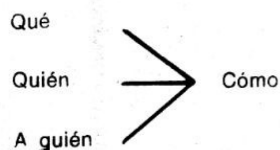
Hemos partido de dos principios:

1. *La obra literaria es una estructura* (un conjunto de *elementos o estratos* interrelacionados):

- El hablante en la obra (hablante imaginario), al que llamaremos H_i .
- El oyente en su relación con el mundo de la obra, al que llamaremos O_i .
- El mundo imaginario o realidad representada, a la que llamaremos R_r .
- Los recursos técnicos, a los que llamaremos R_t .

Estos estratos están vinculados entre sí; la interrelación está marcada fundamentalmente por los recursos técnicos.

Cuatro *preguntas claves*, nos permiten penetrar en la organización de la poesía, en su estructura. Para representar el papel de los recursos técnicos, estas preguntas pueden disponerse así:

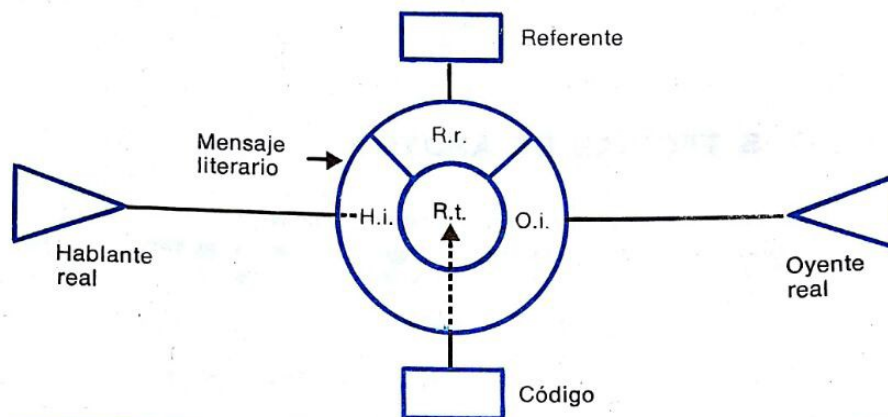


Representación gráfica



Imagen 3

2. La obra literaria es un mensaje que repite en su estructura interna los componentes de la situación comunicativa real. Por eso se la llama situación comunicativa imaginaria. Hemos elaborado el siguiente esquema gráfico que representa esta situación:



Dos circunstancias en el proceso de la comunicación, el que produce el mensaje literario.

En el proceso real		En la obra literaria	
Situación comunicativa real	<ol style="list-style-type: none"> Hablante real. Oyente real. Referente o realidad. Código. 	Situación comunicativa imaginaria	<ol style="list-style-type: none"> Hablante imaginario. Oyente imaginario. Realidad representada. Recursos técnicos.

• *Un hecho* que debe ser destacado:

La obra literaria es una *ficción*. No hay que confundir, pues, el *hablante real* con el *hablante imaginario*, el hablante que actúa en la obra, que nos ofrece su visión peculiar del mundo. Tampoco hay que confundir *la realidad* con *la realidad representada*, el mundo de la obra literaria, que se regula con sus propias leyes.

Imagen 4

- La *doctrina* que ha servido de apoyo a este enfoque, en particular, y a la renovación de los estudios lingüísticos literarios, en general, es:

El *estructuralismo*. Fue su *iniciador* Ferdinand de Saussure (suizo). Continuaron en esa línea, con elaboración propia: Luis Hjelmslev (danés), André Martinet (francés), Ana María Barrenechea (argentina).

Y no olvidaremos los nombres de Amado Alonso, notable filólogo español, y Pedro Henríquez Ureña, el humanista dominicano, quienes a partir de 1930 aportaron cambios decisivos en las investigaciones de la lengua y la literatura.

Ellos prepararon, sin duda, en nuestro medio, el camino que posibilita hoy la aplicación a la enseñanza, de estas nuevas orientaciones.

Los componentes del texto y el "sentido" de la obra

Los componentes del texto están relacionados de un modo peculiar:

1. Unos se proyectan sobre los otros y se sostienen entre sí.
2. El mundo imaginario, que la obra recrea, elabora otro referente, otro significado. Se apunta a otro *sentido*. Cuando se dice:

¡Crepúsculo argentino sin campanas!

No sólo se alude al hecho de que se trata de un crepúsculo silencioso en la pampa argentina, sino que a través de la entonación, y de la construcción unimembre esa realidad trasciende.

No sólo *denota* ↷ Este crepúsculo es silencioso.

connota además ↷ El sentimiento del autor: su asombro ante el espectáculo.

El mundo imaginario toma elementos de una realidad circundante o referente: la pampa, el atardecer, pero apunta a través de ellos a algo distinto de lo que está señalando directamente. Tiene otra *connotación*; expresa el sentido que el autor quiere darle a su mensaje. Éste es, pues, el proceso:

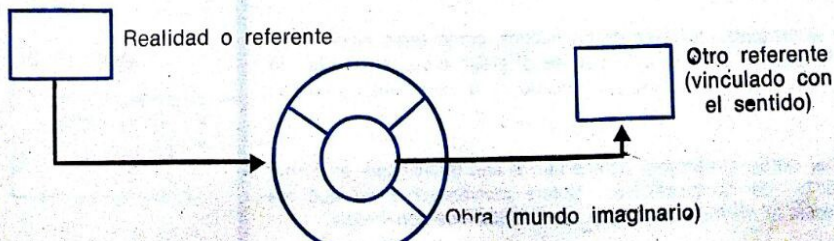
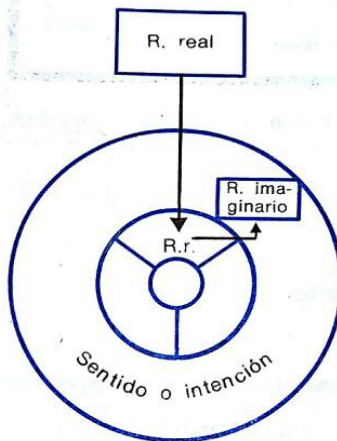


Imagen 5

El *análisis estructural* de la obra pone en descubierto los indicios que conducen al nuevo referente, al sentido de la obra.
Representaremos gráficamente este hecho:



Tomemos como ejemplo la *narración*:

La realidad representada nos señala ciertos hechos, ciertos personajes de la realidad, pero éstos, dentro del relato, se *organizan* en una determinada *trama*, con un *enfoque* peculiar del narrador, y a través de todo ello se puede vislumbrar la intención del autor.

El análisis literario, pues, al descubrir la estructura de la obra, debe llevarnos a descubrir su sentido.

Por ejemplo:

Texto: *Las ruinas circulares* de Borges. (Ver página 119. Leer el fragmento transcrito.)

LA REALIDAD REPRESENTADA

Los personajes se presentan a través de los hechos, como seres inconsistentes, fantasmales; pertenecen a un mundo que se disgrega constantemente. El protagonista crea y destruye en sueños, y él mismo es un ser soñado, un ser irreal.

- *El narrador y el lector*: el narrador parece narrar con objetividad, en forma imperturbable lo que va sucediendo. Quiere convencernos de que los hechos son reales al mismo tiempo que nos insinúa que son irreales.

Imagen 6

- Los recursos técnicos subrayan esa intención:

- el *vocabulario*: palabras que sugieren duda, vacilación, conjetura;
- uso de las *rayas y paréntesis* (expresiones intercaladas) con los que corrige o precisa lo que va diciendo como para mostrar también la imprecisión del lenguaje y del pensamiento;
- las *imágenes* que aluden al infinito, a la proliferación o repetición de los hechos.

La realidad representada cobra así un nuevo sentido: aparecen en ella una serie de hechos y protagonistas, configurando un nuevo universo de modo tal, que por intermedio de él, Borges nos ofrece su *visión de la realidad*, como un *sueño*, como algo aparente, como un mundo en que lo concreto y lo real confunden sus límites con lo ficticio e ilusorio.

El proceso de “captación”

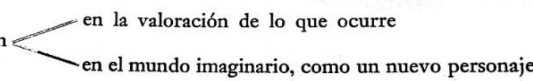
¿Qué ocurre cuando leemos un texto literario, el texto de Borges, por ejemplo? El proceso de captación se produce en este orden:

LOS PASOS	EN LA OBRA	LA SIGNIFICACIÓN	NIVELES
1. <i>La interpretación.</i> Nos detenemos en la R..	¿Qué dice?	La denotación	Secuencia o esquema
2. <i>El análisis estructural.</i> Nos internamos en los otros estratos y descubrimos sus relaciones.	¿Cómo se organiza?	La coherencia	La estructura
3. <i>El sentido.</i> Nos encontramos con un nuevo referente de la R., que nos revela la intención del autor.	¿A qué apunta?	La connotación	El nuevo referente

Imagen 7

GUÍA PARA UN COMENTARIO LITERARIO¹

La estructura (Para una narración en especial)

1. *La realidad representada (o mundo imaginario):*
Hechos, personajes, lugares, épocas, sentimientos y sus interrelaciones
2. *Las visiones del narrador:*
Como personaje u observador (1ª y 3ª persona)
De valoración fuerte a valoración débil, o
Que sabe más que su personaje, tanto como su personaje, menos que su personaje
Con punto de vista fijo o múltiple
3. *El oyente y su relación con la obra:*
Apelación
Incorporación 
 - en la valoración de lo que ocurre
 - en el mundo imaginario, como un nuevo personaje
4. *Los recursos técnicos:*
 - a. *Distribución externa:*
Partes, capítulos, cuadros, estrofas, etc.
 - b. *Secuencia y esquema:*
 - A. Unidades lineales y jerárquicas (relaciones semánticas)
 - B. Núcleos, catálisis, índices (relaciones lógicas)
 - c. *Modos:*
 - Narración. Descripción
 - Exposición
 - Diálogo

¹ Ver *Teoría literaria* páginas 261 a 268, en que se desarrollan algunos aspectos de esta guía ya presentada en los cursos anteriores.

d. *El lenguaje*

Los niveles

general, regional
formal, informal
vulgar, culto
corriente, literario y otros

Planos

fónico: fonemas, acentos, pausas
morfosintáctico: tiempos verbales, género y número de
sustantivos
léxico: tipo de vocabulario

La valoración

- Relación de 1, 2 y 3 entre sí; de 4 con 1, 2 y 3.
- El sentido, a través de la estructura.

Imagen 9

COMENTARIO LITERARIO

La realidad representada: amor y muerte

No se la señala directamente; surge de las presencias obsesivas, de las angustiosas reiteraciones, de los fragmentos de diálogo y de la atmósfera total del poema, que en este caso es lo más importante. El adjetivo *sonámbulo*, del título, nos ayuda a ubicarla en el límite entre el sueño y la vigilia febril, donde caben lo subconsciente, la premonición, el confuso recuerdo, la intuición.

Resulta ser una doble realidad entretrejida: *el amor y la muerte*, en cualquier perspectiva: amor desde la muerte, muerte por amor, pero siempre amor y muerte flotando en una atmósfera irreal.

Esta atmósfera irreal se funde con la realidad representada y suple al argumento, tiene valor lírico —es decir, expresivo de estados de ánimo— y condiciona circunstancias y personajes.

Numerosos elementos contribuyen a crear el carácter irreal y poético del mundo imaginario del poema:

I. ELEMENTOS NARRATIVOS: SU RELACIÓN

El análisis literario revela la presencia de embriones de significación, pero entre los que no hay acción progresiva ni causalidad lógica. Sólo hay sucesión lineal.

Son los siguientes:

1. Una muchacha está apoyada en una baranda: *Con la sombra en la cintura / ella sueña en su baranda, / verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata. ¿Duerme? ¿Sueña?*
Bajo la luna gitana / las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas. ¿Está muerta? ¿Alguien la inmovilizó en un cuadro? ¿Es un recuerdo? ¿Un deseo? ¿Un presentimiento?
2. Sigue estando: *Ella sigue en su baranda, / verde carne, pelo verde, / soñando en la mar amarga. ¿Está fuera del tiempo? ¿En algún sueño?*
3. De repente (¿Cuándo? ¿Antes o después o durante o nunca fuera del tiempo mientras ella estuvo allí?) dos hombres emergen súbita y directamente a través de un presunto, oscuro diálogo: *Compadre, quiero cambiar / mi caballo por su casa . . . etc.; Si yo pudiera, mocito, ese trato se cerraba . . . etc.* Emergen no se sabe de dónde; sin procedencia; sin transcurrir de espacio ni de tiempo. No hay un antes, un itinerario, una llegada. Cuando aparecen, ya están allí, ya han emergido. Sólo existen y se proyectan mediante la verbalización. Los vocativos *-compadre*,

mocito— es lo único que los diferencia, pero sólo marcan el límite de cambio. Lo demás del contexto es difícilmente adjudicable.

4. La muchacha no está. No nos cuenta esto el *yo* narrador en tercera persona, sino que nos enteramos por el presunto diálogo de los dos hombres: *¡Compadre! ¿Dónde está, dime? / ¿Dónde está tu niña amarga?* No se la ha visto desaparecer. Simplemente no está. Aquí nadie llega, nadie se va. Todos están. Están aparecidos o están desaparecidos.
5. La muchacha está muerta: *Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana. / Verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata. / Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua.* ¿Ha muerto? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Por qué? Ella también irrumpe en el poema, muerta, flotando en el aljibe. Ahora es el narrador lírico en tercera persona, quien nos entera de este nuevo hecho *ya* consumado.

Advertimos que reducir el poema a esto sería *despoetizarlo*. Pero estos gémenes de historia, engastados en la atmósfera total, estáticos, intemporales, abren infinitos interrogantes que acentúan la magia poética.

II. UN MUNDO IMAGINARIO CON SUS PROPIAS LEYES

Como se ha visto no hay elementos reales:

1. No hay un sucederse de *tiempo cronológico* que encadene hechos o seres.
2. *Los hechos* están presentados *no como ocurriendo, en acción*, sino *ya ocurridos*; y *estáticos*, como apariciones.
3. No hay ubicación de seres y hechos en *espacios reales*.
4. No hay *espacios reales* que llenen *itinerarios* o *transcursos* desde un hecho a otro, desde un paisaje a otro.
5. No hay *causalidades lógicas* que relacionen acontecimientos.
6. No hay *características psicológicas* de personajes, que los expliquen.

Todo se da como si en una gran pantalla cinematográfica aparecieran simultáneamente distintas escenas paralizadas, a veces repitiéndose en forma obsesiva: *Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña ... Verde carne, pelo verde / con ojos de fría plata ... etc.*

Y como si el tiempo se hubiera detenido y ocurriera entre tanto eso que no ocurre, o intercambiase sus escenas, y luego el tiempo externo siguiese de nuevo, y fuese como si nunca nadie se hubiera movido.

El rastro de sangre puede ser perceptible desde afuera, pero no el de lágrimas. Sangre y lágrimas pueden dejar rastro por dentro y por fuera, y como aquí todo es impreciso, el uso de lo material (*sangre, lágrimas*) por lo inmaterial (*dolor, pena*) deja la omnisciencia del narrador en un plano también impreciso, a tono con el clima general.

3. Narra también desde adentro de la naturaleza. Sabe lo que pasa en ella, pero en una naturaleza contaminada del clima onírico; que toma partido y puede ser inhóspita y amenazante como en los sueños.

El narrador, valiéndose de las metáforas, expresa:

Grandes estrellas de escarcha / vienen con el pez de sombra / que abre el camino del alba. ¿Por qué de escarcha? ¿Premonición de frialdad extrema? ¿Muerte próxima? ¿Por qué el pez de sombra? ¿Es sólo una impresión visual o es el anuncio premonitor de la desgracia que tendrá como fondo evocativo la luz? Todo queda en la incertidumbre.

La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas, / y el monte, gato guarduño, eriza sus pitas agrias. ¿Los árboles oponen obstáculos, agreden, son hostiles, presienten la fatalidad inevitable?

4. De pronto, el narrador invisible deja de narrar y lanza dos interrogaciones directas, que lo acercan y lo presentan como ignorante de algo:

¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde? El narrador omnisciente sabe lo que pasa en el paisaje y en las criaturas, y se interroga a sí mismo como reflexionando. Aun vagamente sabe o recuerda o intuye *quién* vendrá y por cuál *“dónde”*. Es sólo una pausa de misterio en su narración descriptiva, que intensifica la angustia diluida y el clima dramático: la indeterminación, característica del *Romance sonámbulo*.

5. Al concluir el romance, como en una síntesis de su omnisciencia, nos comunica otras cosas, algo que pudo y puede ser sentido por muchos: el sabor complejo que dejan en el alma, contrarias cosas y hechos: *... el largo viento dejaba / en la boca un raro gusto / de hiel, de menta y de albahaca.*

II. UN “YO” POÉTICO QUE SE PROYECTA EN PRIMERA PERSONA, PERO QUE NO NARRA

Hay un *yo* en primera persona expresivo de deseos casi imperativos, que salta al centro del poema cuando éste comienza, y sin ningún antecedente de causalidad lógica, inicia el confuso clima de verde espectral: *Verde que te quiero verde*. Es lo único explícito enunciado como imperioso deseo.

Hay, pues:

1. Afirmación expresa del designio personal: *Verde que te quiero verde*.

2. El ámbito desiderativo se amplía en oraciones unimembres, reflexivas evocaciones, no del verde abstracto, sino del verde en las cosas: *Verde viento* (el de las frondas). *Verdes ramas*.
3. Se expande en seguida por amplios, oníricos e inconexos paisajes grabados de alguna manera, como fondo: *El barco sobre la mar* (la mar verde). *El caballo en la montaña* (la verde montaña).

Este *yo* no narra. Se limita a su salto sorpresivo –aparece, desaparece– dentro del poema, hasta afirmar su voluntad de verde irreal, en la última estrofa. De donde lo cíclico de la realidad representada por el verde, como atmósfera, se refirma con la presencia inicial y final de un *yo* lírico en primera persona.

III. DOS “YO” ALTERNADOS Y PRESUNTOS INTERLOCUTORES DE UN DIÁLOGO

Sucedan a la súbita desaparición del *yo* narrador invisible. Se alternan, y son *yo* o *tú*, de acuerdo con su posición en el coloquio.

Características de estos dos “yo”:

1. Los únicos signos de reconocimiento que los señalan, son los vocativos *compadre* y *mocito*.
2. Cada interlocutor nos señala al otro, en igualdad de condiciones, como los personajes de una obra dramática; no hay discurso descriptivo de un narrador, ellos emergen y hablan: *Compadre, vengo sangrando / desde los puertos de Cabra... Si yo pudiera, mocito, / ese trato se cerraba...*
3. Lo que dice cada “yo” es más reiterativo de sí mismo, de su propia y particular obsesión, que expresivo de un diálogo entre interlocutores: *Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa... Dejádme subir al menos / hasta las altas barandas...* etc. De la totalidad inconexa, con apariencia de diálogo, fluye un aliento –no una historia– de amor y muerte. Hay un vaivén de angustiosas reiteraciones, ruegos, oscuras alusiones, y así como los embriones de la realidad representada flotan inconexos, éstos parecen ser fragmentos de diálogos intemporales, mezclados.

Las tres visiones del hablante imaginario multiplican las perspectivas como espejos oníricos y crean interrogantes acerca de si son o no son diversos ángulos de sueños, premoniciones, recuerdos, del mismo ser. Indagar en los elementos anecdóticos de estas visiones, sería nuevamente despoetizar. Sólo hemos querido señalarlos en función de visiones del autor.

Los recursos técnicos

I. VALOR SORPRESIVO DEL TIPO DE ESTROFA EMPLEADA

1. *Se usa una forma típicamente narrativa, para no narrar.*
El romance, forma narrativa por excelencia, crea cierta expectativa de narración. Pero aquí no se narra. Se proyecta (si así puede decirse) una *múltiple, simultánea, estática evocación, intuición o ensoñación.*
2. *El romance, serie abierta, aparece como intencionalmente convertido en serie cerrada, cíclica, por:*
 - a. Un "yo" poético en primera persona: *Verde que te quiero verde.*
 - b. Reiteración verbal del verde: *Verde viento, verdes ramas.* Inician y finalizan el romance, convirtiéndolo en algo cerrado en sí mismo, sin comienzo ni fin.

II. APARENTE PRESENCIA Y ESCAMOTEO DE LOS ELEMENTOS DEL "DISCURSO NARRATIVO"

Hay una secuencia –un orden lineal– que a primera vista puede aparecer como narrativa, pero sólo hay aquí una enumeración de realidades inconexas y estáticas.

III. EL LENGUAJE

1. *Metáforas e imágenes*

Abundan en el poema y cumplen distintas funciones, pero todas confluyen a intensificar el clima de indeterminación, vaguedad, a acentuar o marcar el "despiste" en cuanto a lo real, y a ubicar los elementos poéticos en una atmósfera irreal.

- a. Alusivas al *espacio* (inespacial) en *presuntos paisajes o lugares* o en *ámbitos aparentemente próximos.*
 - Reemplazando los espacios o lugares donde podrían ocurrir hechos: *Barandales de la luna / por donde retumba el agua.* Inmediatamente en el poema se dice: *Dejadme subir al menos / hasta las altas barandas, / ¡dejadme subir!, dejadme / hasta las verdes barandas. / Barandales de la luna / por donde retumba el agua.*

Esta metáfora encubre un referente enigmático, y parecería ser acorde con la interpretación de que la gitaña en su baranda

(*verdes barandas*) es tan irreal o está tan muerta, como más tarde sobre el *carámbano de luna*. Subir hasta ella es, quizás, subir hasta la muerte (*Ya suben los dos compadres / hacia las altas barandas. / Dejando un rastro de sangre. / Dejando un rastro de lágrimas.*)

No es nuestro propósito aclarar su sentido, sino señalar la función que cumple –función coherente– dentro de la aparente incoherencia del poema: asumir la representación de *un lugar ubicado en un espacio*.

- Reemplazando los espacios reales que podrían ser itinerarios desde un lugar a otro, o entornos:

La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas. Lo fundamental de esta metáfora es el estar investida de animismo, y por lo tanto, atribuirle a ese paisaje premonitorios sentimientos hostiles hacia la fatalidad inevitable (ver “La posición del hablante invisible”, I. 3). Esto se funde con la imagen impresionista, se aprovecha precisamente la impresión visual para cargarla de contenido anímico, acorde con todo el clima de la poesía. (Es casi expresionista.) En la realidad, es el viento quien mueve las ramas y hojas de la higuera, pero en la impresión que el contemplador recibe, el viento aparece como si fuera una translúcida muralla, y la higuera aparece como frotando contra ella sus ramas ásperas. El señalarlas así, *ásperas*, indica la intención agresiva, hostil.

b. Alusivas al tiempo intemporal:

- *Bajo la luna gitana / (las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas)*. El referente *luna* parecería ubicar la representación en un tiempo horario real (*noche*) pero el adjetivo que le acompaña (*gitana*) desmiente tal sentido y sitúa a lo que se encubre en la metáfora en un clima de hechizo, agorería, que nada tiene que ver con el tiempo (ver “Los recursos técnicos”, II. 5).

2. Efectos rítmicos

Se multiplican, y van marcando un ritmo en “crescendo”, que al estar encerrado en un contexto cíclico, sin comienzo ni fin, acentúa lo obsesivo del poema, su carácter alucinatorio.

a. Se dan reiterativamente en lo semántico y sintáctico:

Palabras con uso intencionado del color verde; oraciones unimembres; oraciones compuestas formadas por proposiciones coordinadas; vocativos; oraciones imperativas; interrogaciones; exclamaciones.

b. Se dan, también, en recursos de tipo métrico:

Casi la tercera parte de los versos están acentuados en sílaba inicial de verso inicial. Este reiterar la sílaba tónica inicial, que produce sensación de urgencia, coincide con otro tipo de reiteraciones ya señaladas y contribuye a investir al poema de un ritmo acelerado y obsesionante.

Valoración final

En ningún momento hemos intentado determinar cuál es la clave del misterio poético, que es inhallable, ni establecer la conexión de elementos anecdóticos, lo cual sería traicionar la índole de este poema. Sólo nos hemos propuesto señalar un *empleo coherente* de aspectos interrelacionados, que dan al *Romance sonámbulo* su poética incoherencia, su aire de visión onírica, de alucinado recuerdo o premonición. Su carácter de poesía pura.

1. *La realidad representada* –amor y muerte– no aparece claramente identificable. Surge de una aparente secuencia narrativa, que no es tal: en ella flotan *embriones de significación, inconexos y simultáneos, como en los sueños*; suspendidos en la trama de un color: *el verde*. Este color no es tal, porque no funciona como verde color real, sino como *color lírico*: indicativo de sentimientos, estados y situaciones (en este caso) de otro mundo: *mundo de sueños; recuerdos, atisbos inconscientes, fantasía...* No es necesario saber *cuál* mundo es. Además, ocupa el lugar del tiempo y el espacio reales, presentes en apariencia, pero en verdad, *ausentes*.

Todo contribuye, pues, a la *indeterminación*, al *escamoteo de la realidad verdadera*, suplantada por una aparente realidad, *irreal*.

2. *El hablante imaginario* también se multiplica, es decir, *asume distintos ángulos, distintas "visiones"*: narra en *tercera persona*; se proyecta en *primera persona*, y emerge súbitamente a través de *otros dos "yo"*, *alternos y sucesivos*, cuyo límite de cambio no está claro. Cuando asume el papel de narrador, su omnisciencia no alcanza sólo a los seres, sino también a la naturaleza, una naturaleza agresiva y agorera, *de sueño*.

Su rostro, pues –ausente-presente–, se refleja en espejos repetidos y distintos, multiplicados, sorprendidos. Crea irrealidad, indeterminación, aparece y desaparece como los rostros de un sueño alucinante.

3. Finalmente, *los recursos técnicos* contribuyen a verbalizar el *gran escamoteo de realidad* que es este *romance-antirromance*:

- Se emplea la *forma narrativa*, justamente *para no narrar*.

- Se usa una *serie abierta*, para ser convertida por elementos del contexto, en *algo obsesivamente cerrado, cíclico, como un sueño* del que no se puede salir.
- El milagro de verbalización se completa con *las metáforas*, que se *desentienden de sus referentes*, y por sus propios valores verbales resultan ser el *tiempo intemporal* y el *espacio inespacial* del poema.

De esta *coherencia* entre *realidad representada* (múltiple, simultánea, inconexa), *visiones del hablante imaginario* (múltiples, paralelas, inconexas) y *recursos técnicos empleados* (quebras de aparentes realidades), surge la maravillosa incoherencia del romance, estampa onírica, alucinatoria, subconsciente... emparentada con *el surrealismo*, o de alguna manera irreal. Este poema acusa también la ruptura con un mundo, problema existencial que estuvo en todos los hombres de la época, como ya hemos visto, y cumple a la vez, ciertas premisas de la lírica moderna:

- Romper de algún modo con lo habitual.
- Producir en el lector una sensación de "shock".
- Evidenciar aquello de que el poema debe tener tantos sentidos como lectores, porque "cuando una poesía está escrita se termina, pero no se acaba".

En una de tus buhardillas inventaron los cepillos
filarmónicos
y en tus baldíos resucitan los circos
y los juglares en tus pueblos adyacentes,
pueblos desmontables que juegan al horizonte.
Un día de éstos te fletaremos un cargamento
"cif Filadelfia".

Ciudad donde Roberto Christophersen Arlt hubiera
dirigido una flotilla de aeroplanos piratas.
Filadelfia: Buenos Aires que es tu Villa Crespo,
te enviará un día de éstos a Victorio Cámpolo
campeón de las pampas de todos los pesos,
para que lo recibas como a un hijo en el entrevero
macho que le prepara
The Richard en el Madison Square de todos tus guapos
y para que le otorgues inmediatamente
carta de ciudadanía.

NICOLÁS OLIVARI
Y RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN
(*Argentinos*)

NUEVA YORK
Oficina y denuncia

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.

.....
¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera
y bocanadas de sangre?

.....

No, no, no, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido
por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llegan al valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Vista de Nueva York.



En este poema, como en toda la obra a la cual él pertenece —*Poeta en Nueva York*—, García Lorca acusa el impacto de la ciudad gigante, “la lucha entre la civilización y la naturaleza, entre la sociedad organizada y el individuo”; y una vez más el sentimiento de la muerte, presente en la obra del poeta granadino, aparece también aquí, pensando en todo lo que debe morir, tragado por la insensibilidad total de la gran urbe, para alimentar al hombre y a sus industrias.

Hay también una alusión al frío mecanismo de las oficinas, celdas de “los montes de cemento” donde todo lo vivo se convierte en papel, en burocracia deshumanizada.

— ¿En qué párrafo se alude concretamente a esto último? ¿Podrías ampliarlo con tus palabras?

APÉNDICE

CUADRO CRONOLÓGICO DE AUTORES, GÉNEROS Y TENDENCIAS EN POESÍA

ÉPOCA EN QUE SURGIERON	ARGENTINOS	AMERICANOS	ESPAÑOLES	OTROS
<p><i>Entre las dos guerras (1920-1940).</i></p> <p>1. La posguerra: el descontento.</p> <p>2. Estados Unidos de América: su gravitación.</p> <p>3. Inestabilidad política en América latina.</p> <p>4. En la Argentina: gobiernos radicales, la revolución de 1930. Gobiernos liberal-conservadores.</p>	<p><i>Baldomero Fernández Moreno (1886-1950),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Ricardo Güiraldes (1886-1927),</i> narrativa.</p> <p><i>Alfonsina Storni (1892-1938),</i> nacida en Suiza, poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Juan L. Ortiz (1895),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959),</i> ensayos.</p> <p><i>Jorge Luis Borges (1899),</i> narrativa, poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Roberto Arlt (1900-1942),</i> narrativa.</p> <p><i>Francisco Luis Bernárdez (1900),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>José González Carbalho (1901-1958),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Eduardo González Lanuza (1900),</i> español, radicado en la Argentina, poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Leopoldo Marechal (1900-1970),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Nicolás Olivari (1900),</i> poesía, confluyen la tendencia popular y la culta.</p> <p><i>Raúl González Tuñón (1905),</i> poesía, confluyen la tendencia popular y la culta.</p> <p><i>Homero Manzi (1907-1951),</i> poesía, tendencia popular.</p> <p><i>Enrique Anderson Imbert (1910),</i> ensayos.</p> <p><i>Eduardo Bosco (1913-1943),</i> poesía, confluyen la tendencia popular y la culta.</p>	<p><i>Mariano Azuela (1893-1952)</i> mexicano, narrativa.</p> <p><i>Martín Luis Guzmán (1887),</i> mexicano, narrativa</p> <p><i>José Eustasio Rivera (1888-1928),</i> colombiano, narrativa.</p> <p><i>Vicente Huidobro (1893-1948),</i> chileno, poesía, tendencia culta.</p> <p><i>John Dos Passos (1896),</i> norteamericano, narrativa.</p> <p><i>Carlos Drummond de Andrade (1902),</i> brasileño, poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Pablo Neruda (1904),</i> chileno, poesía, tendencia culta.</p>	<p><i>Jorge Guillén (1892),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Amado Alonso (1896-1952),</i> ensayos.</p> <p><i>Federico García Lorca (1898-1936),</i> poesía, teatro, confluyen la tendencia popular y la culta.</p> <p><i>Vicente Aleixandre (1898),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Rafael Alberti (1902),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Luis Cernuda (1904-1963),</i> poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Miguel Hernández (1910-1942),</i> poesía, tendencia culta.</p>	<p><i>Guillermo Apollinaire (1880-1918),</i> francés, poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Luis Pirandello (1867-1936),</i> italiano, teatro.</p>

EPOCA EN QUE SURGIERON	ARGENTINOS	AMERICANOS	ESPAÑOLES	OTROS
<p>Después de la segunda guerra mundial.</p> <p>Se inicia la "guerra fría".</p> <p>Siguen las revoluciones en América latina.</p> <p>Surgen países libres en África.</p> <p>El hombre penetra en el cosmos (primeros satélites, primeros viajes espaciales).</p>	<p><i>Manuel Mujica Lainez</i> (1910), narrativa.</p> <p><i>Ernesto Sábato</i> (1911), narrativa, ensayo.</p> <p><i>Adolfo Bioy Casares</i> (1914), narrativa.</p> <p><i>Silvina Ocampo</i>, poesía, narrativa.</p> <p><i>María Hortensia Lacau</i>, poesía, narrativa, ensayo.</p> <p><i>Ana María Barrenechea</i>, ensayo.</p> <p><i>Jorge Calvetti</i> (1916), poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Alberto Girri</i> (1918), poesía, tendencia culta.</p> <p><i>Julio Cortázar</i> (1914), nacido en Bélgica, narrativa.</p> <p><i>Héctor Miguel Angeli</i> (1930), poesía, narrativa, tendencia culta.</p> <p><i>Juan José Hernández</i> (1931), narrativa.</p> <p><i>Manuel Puig</i> (1933), narrativa.</p> <p><i>Jorge Voces Lescano</i> (1934), poesía, tendencia culta.</p>	<p><i>Alejo Carpentier</i> (1904), cubano, narrativa.</p> <p><i>Juan Rulfo</i> (1918), mexicano, narrativa.</p> <p><i>Gabriel García Márquez</i> (1928), colombiano, narrativa.</p> <p><i>Jorge Ibarguengoitía</i> (1928), mexicano, narrativa.</p>	<p><i>Ángel González</i> (1925), poesía, tendencia culta.</p>	<p><i>Syria Poletti</i>, italiana, narrativa.</p>

Imagen 21

TENDENCIAS LITERARIAS Y SU PROYECCIÓN EN LA LITERATURA DE HABLA ESPAÑOLA

Síntesis gráfica

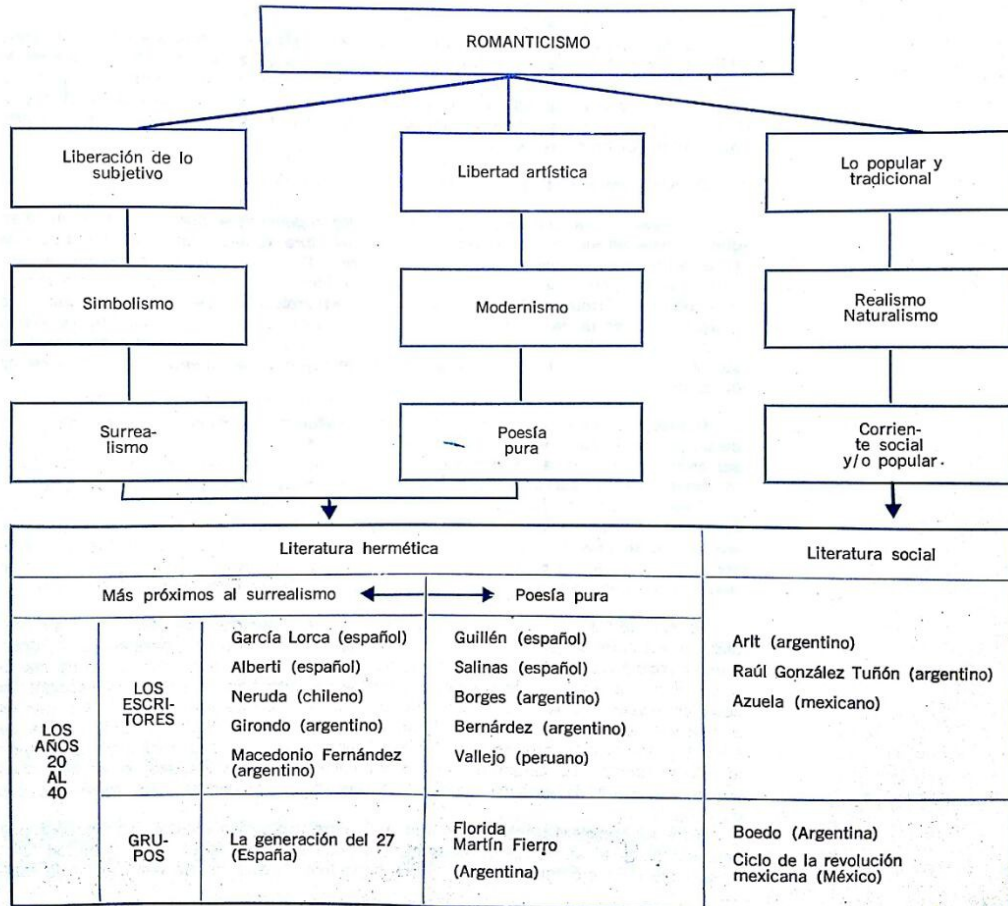


Imagen 22

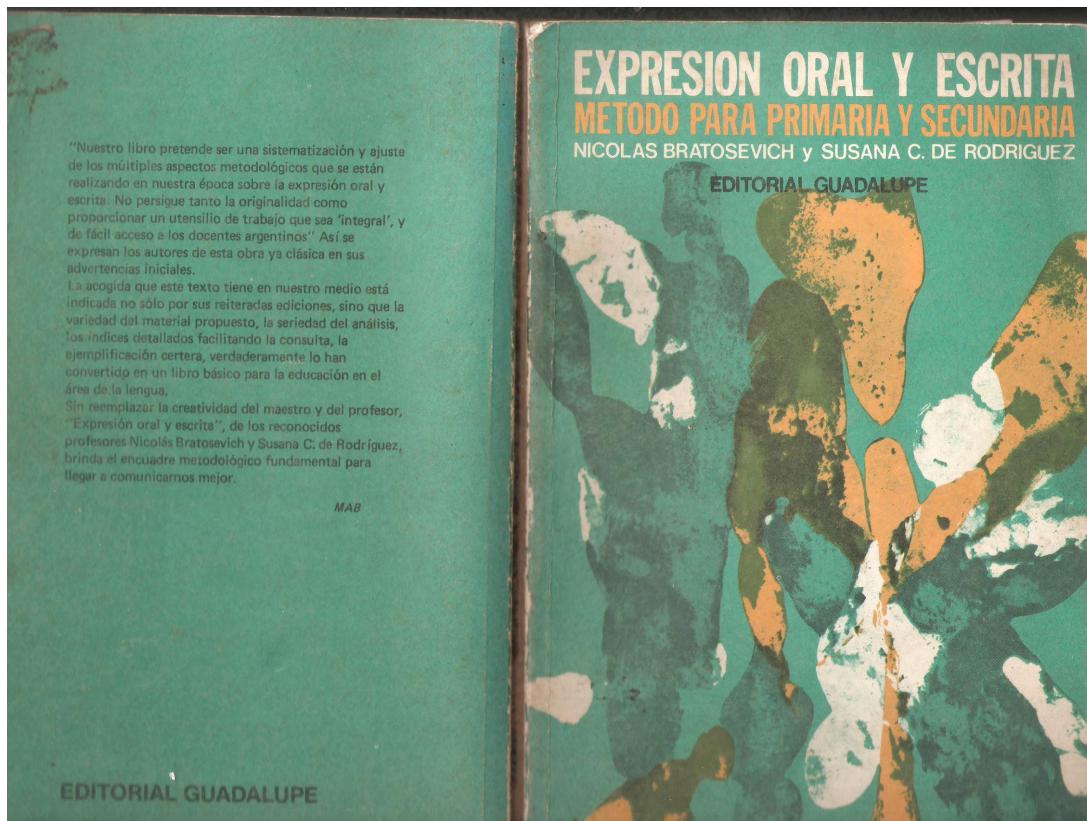


Imagen 23

1.2.1.1 *La lectura creadora.*

Este método creado y experimentado por María Hortensia Lacau es conocido por maestros y profesores a través de su obra: *Didáctica de la lectura creadora*.¹

El objetivo que persigue es crear en el alumno el hábito de la lectura, comprometerlo con la obra, acostumbrarlo a establecer el coloquio con ella cuestionando hechos, situaciones, actos de los personajes, actitudes del autor, etc.

La obra literaria toma vida: el alumno debe adoptar una perspectiva y compartir esa vivencia desde dentro (como un personaje más viviendo en ese ambiente, soportando o enfrentando los hechos) o desde fuera (como crítico, como polemista).

El método:

1. Se forman grupos de cuatro alumnos.
2. A cada grupo, se le asigna una obra y un tema.
3. La lectura y el trabajo debe realizarse en forma individual e independiente.
4. Se determina de antemano la fecha de entrega del trabajo (por lo general: 15 ó 20 días después de entregados los temas).
5. Se recogen los trabajos y se realiza la rotación: los libros del 1º grupo pasan al 2º, los del 2º, al 3º... los del último al 1º.
6. Al realizarse la rotación de obras varían los temas: a fin de año cada obra fue enfocada desde seis, siete, o diez ángulos distintos (según el número de grupos que haya).

Conviene tener en cuenta que la selección de las obras y de los temas no puede improvisarse: el maestro o el profesor *debe programar previamente la tarea*, si pretende un resultado positivo. Esa ordenación previa le permitirá distribuir adecuadamente:

- el tipo de obra (cuento, teatro, novela, poesía, ensayo);
- el clima (ameno, cómico, serio);
- la actitud expresiva del trabajo (diálogo, monólogo, reportaje, carta, etc.).

De modo tal que si al grupo 1 le corresponde como primer trabajo una obra *narrativa amena* y su tema fue: "diálogo en-

¹ Buenos Aires, 1966.

tre el personaje A y el personaje Z" el segundo trabajo de ese mismo grupo será la lectura de una obra de *teatro* (o poesía, o ensayo) y su tema podrá ser: "monólogo" o "juicio sobre el autor" o "característica de tal personaje", etc.

El maestro o el profesor puede consultar a lo largo de toda la obra de M. H. Lacau, la abundante lista de libros y temas que empleó en su experiencia, como así también los innumerables testimonios con comentarios que intentan evaluar el trabajo.

Ahora bien, si no se quiere parcializar el enfoque de la obra literaria, debemos complementar este método, con la lectura en común de dos o más obras en las que el docente aborde *intencionalmente* el comentario y el análisis desde distintos ángulos. Con ello el alumno comprenderá que el equilibrio y la armonía de una obra de arte sólo pueden captarse a través de una visión total, de conjunto. Por otra parte, consideramos imprescindible que en la última etapa del año, se retomen las obras propuestas en "lectura creadora" intentando con cada una de ellas un enfoque global que reúna los diferentes aspectos analizados por cada grupo.

Una consideración final: este método ofrece muchas posibilidades para aplicarlo en el ciclo elemental, especialmente a partir de 4º grado; pero cada maestro *deberá prestar especial atención a los intereses infantiles y a las posibilidades del grupo humano con el que trabaja*, cuando seleccione los libros y los temas, ya que la experiencia que comentamos fue realizada solamente en etapas superiores de la enseñanza.

1.2.1.2 *El método de Camilli*

Los libros de E. Camilli son suficientemente conocidos en nuestro medio docente.² Su método recuerda el antiguo procedimiento de la "variación retórica" y sus afines: dado un punto de partida, se trata de desplegar todas las posibilidades que la imaginación puede explotar. Ese punto de partida, se basa casi siempre, en el caso de Camilli, en una estructura de tipo gramatical: dado un sustantivo, agregarle una serie lo más extensa posible de adjetivos, o de verbos, cuyo contenido sea interesante; o dado un verbo suficientemente sugeridor, o un sujeto y su verbo, completar con circunstanciales que sirvan para desarrollar una breve escena descriptiva.

Se parte siempre de material sugerido por obras literarias que acaban de leerse y paladearse en clase: un personaje, un detalle, una escena pueden aislarse para desarrollarlos indepen-

² E. Camilli, *Los nombres de las cosas*, Bs. Aires, 1962; *Cómo aprender a redactar*, Bs. Aires, 1965.

dientemente en larga letanía imaginativa. Una vez creado ese hábito, el alumno está preparado para explotar su espíritu de inventiva cuando éste se le resista en el trance de realizar una tarea de redacción. De modo que estos esquemas sirven para crear *hábitos de búsqueda*, de despliegue fantástico; no es todavía la redacción, es su incitante.

La ventaja del método está a la vista en lo que acaba de decirse. El peligro: la mecanización de la tarea; los alumnos pueden abandonarse a la confección de tablas de adjetivos, verbos y complementos de una manera automática y sin verdadero interés por el posible poder de sugerencia de los vocablos o frases que elijan.

Pero si el docente sabe crear un clima —ya creado en parte por la obra literaria que ofreció el material de base—, y si no reduce todo su curso de redacción a este método, puede obtener algunos resultados interesantes. Al menos puede *despertar* el instinto de búsqueda imaginativa.

1.2.1.3 Motivación y libre inventiva.

Aquí se trata de reducir las pautas encauzadoras al mínimo: enfrentar a los alumnos con mensajes ajenos de todo tipo, y abandonarlos a su capacidad de creación sin más trámites: a lo sumo, sugerir un título (aun mejor, *pedir* uno o varios títulos que cada uno propondrá según sus intereses).

Motivar la clase de redacción mediante:

- a) la lectura de cuentos, poesías;
- b) la proyección de diapositivas;
- c) la audición de grabaciones musicales.³

El alumno empleará estas motivaciones como punto de partida, como sugerencia que luego desarrollará de acuerdo con su inventiva personal.

El docente puede ponerle tema a la tarea o dejar que el alumno lo proponga.

Un ejemplo: el maestro leyó en clase la poesía de María Elena Walsh, *El vendedor de sueños*. Luego propuso como tema de redacción "Vendo un sueño". Dos testimonios:

Vendo un sueño de un gigante llamado Bormio
para el que tenga insomnio.
Vendo un sueño de hilos de plumas de pajarillos
para algún sastrecillo.
Vendo un sueño de hadas
y príncipes con espadas.

Fernando C. (5º grado)

³ R. H. Castagnino, o.c., pp. 50-51.

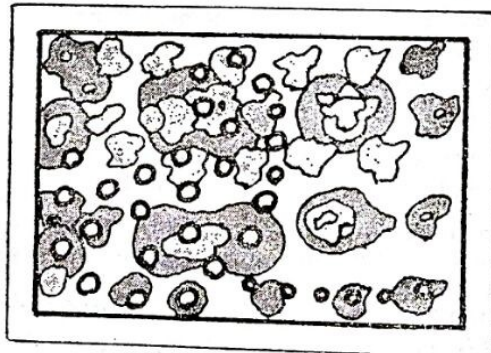
Vendo una pesadilla de terror ¿quién la quiere comprar?
Se trata de que dinosaurios, pterodáctilos, plesiosaurios, guplodontes, iguanodontes y mamouths atacaron una ciudad y destruían las ciudades y cada pata destruía una casa. A mí me tocó un dedo de un dinosaurio que me cortó un brazo; me salía tanta sangre que por poco me muero.

Un mamouth me revoleó y me dejó desmayado por dos horas. Vendo una pesadilla a treinta pesos.

Ricardo M. (5º grado)

Otra posibilidad es la *interpretación subjetiva* de láminas. Para ello se pueden utilizar: las fotografías de concursos fotográficos; reproducciones de arte figurativo y no figurativo; (por ejemplo, la de la tapa de este libro) o las fotografías sugeridoras que se emplean para las propagandas. La condición es que no muestren una determinada anécdota. De ese modo el chico las recrea según su visión personal.

Nosotros trabajamos con una diapositiva creada por el pintor argentino Marcelo Santángelo, de la que el siguiente dibujo nos da una idea. Luego mostramos testimonios.



Si se emplean reproducciones o fotografías grandes se colocan directamente en el pizarrón; pero también se puede trabajar con fotografías pequeñas, entregándole una a cada alumno. En las clases próximas se rotan; es el conocido sistema de "tarjetas de lenguaje y matemática" que se utilizan en el ciclo elemental. Con ese equipo de tarjetas-fotografías el docente puede trabajar durante todo el año.

CAPÍTULO TRECE: EL TEXTO POÉTICO

- 1 Función poética del lenguaje
- 1.1 Caracterización y modos de la función poética.
 - 1.1.1 Intenciones, técnicas, efectos diversos.
 - 1.1.1.1 Jitanjáfora y “poesía boba”.
- 1.2 Los métodos.
- 2 La prosificación y la adaptación libre.

1. *Función poética del lenguaje*

Nos movemos continuamente, sabiéndolo o no, en una manipulación del lenguaje que a menudo encuadra en las formas de lo poético, y eso aunque no seamos ni queramos ser poetas. Antes de explicarnos mejor, comprobémoslo intuitivamente apoyándonos en citas tomadas de la experiencia cotidiana:

- juegos infantiles: { Dos y dos son cuatro, / cuatro y dos son seis.....
A la lata, al latero, / a la hija del chocolatero.
Teresa, / poné la mesa.....
Erre con erre, guitarra; / erre con erre, barril.....
- adivinanzas: { Redondo, redondo, / barril sin fondo.
Una señorita /muy aseñorada / pasa por el agua, / no se moja nada.
- dichos, refranes, sentencias: { Abril, / aguas mil.
Salió de Guatemala / y se metió en Guatepeor.
Poco a poco / hila la vieja el copo.
A lo hecho, pecho.
El que se fue a Sevilla / perdió su silla.
A Dios rogando / y con el mazo dando.
Errar es humano, / perdonar es divino.
- fórmulas narrativas populares: { Y colorín colorado / este cuento se ha acabado.
Fueron felices / y comieron perdices.
- propagandas: { Del 9 / nadie me mueve.
Y recuerde que a Ud. lo beneficia / operar con el Banco de Galicia.
Verano con Kik / y los insectos no pic.....
- trabalenguas: { Juan compró pocas copas, pocas copas compró Juan.....
En un plato de trigo comen tres tristes tigres.
El cielo está enladrillado, / ¿quién lo desenladrillará?: / el que lo desenladrille...
- recetas mnemotécnicas: { Treinta días tiene setiembre / con abril, junio y noviembre...
- humoradas, chistes: { —¿Plata lappas? / — Nopo sepe.....
Había una vez un gato / que tenía los pies de trapo / y los ojos al revés. / ¿Quieres que te lo cuente otra vez?

- canciones de cuna: { —Señora Santa Ana / ¿por qué llora el niño? / —Por una manzana / que se le ha perdido. / —No llores Santa Ana, / yo te daré dos: / una para el niño y otra para vos.
- piropos: { ¡Adiós / corazón de arroz!
Vos con curvas, /yo sin frenos...
- sonsonetes inter-
jectivos: { ¡Atiza, / Gorostiza! (frecuente en España)
- juegos de palabras,
equivocos. { ¡¡A la pirinola!!
La pera / no espera.

Pero hay más. A menudo nos complacemos en designar pintorescamente determinadas situaciones por medio de juegos lingüísticos que insertamos en la frase, y que ya están convencionalizados: “hablar *sin ton ni son*”, “anda con muchos *tiquismiquis*” “este asunto tiene sus *quisicosas*”, “hecho a *troche y moche*”, “siempre anda *de la ceca a la meca*”. Más allá de la convención socialmente aceptada, están nuestras tendencias personales que nos hacen preferir anteponer o posponer una palabra a otra, no por razones de sentido, sino porque “queda mejor”: tomando un ejemplo de Román Jakobson —a quien seguiremos durante todo este planteo—,¹ alguien elegirá decir que “estuvo con Juana y Margarita”, otro con “Margarita y Juana”, por la sencilla razón de que el cuerpo sonoro de las palabras ofrece a su oído un efecto mejor: de la palabra más larga a la más breve, o al revés, por ejemplo. A menudo elegimos los nombres de nuestros hijos sólo por la relación sonora interna de la secuencia fónica: mejor ‘Sandra’ o ‘Alejandra’ que ‘Alicia’ o ‘Leticia’, o viceversa; mejor un nombre compuesto que uno simple, o a la inversa; y además, pensarlo en relación sonora con el apellido, no sea que la combinación resulte poco grata o acabe en un involuntario trabalenguas.

A esta altura ya podemos entrever que el concepto de función poética, o configuración poética de un texto, es un concepto *formal*, que tiene que ver con las *relaciones mutuas* que contraen los elementos de ese texto, y que lo *ponen de relieve* de determinada manera. El resultado puede ser o no un poema propiamente dicho; puede ser, incluso, logrado o ramplón. Sobre todo, el concepto de “lo poético” como forma, como configuración, que aquí manejamos, no lo relacionemos con otras acepciones de ese mismo vocablo (válidas en su campo, pero no en el que estamos desarrollando), tales como “belleza inspiradora”, “emoción ex-

¹ Sobre todo: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, 163, cap. 11.

presiva”, etc. Aquí estamos tratando de ver cuál es la *ley de estructura* que diferencia ciertos textos de otros, y que nos permite poder hablar de que el material idiomático actúa en relación poético-formal en unos casos, y no en otros. Una poesía (queremos decir: un poema en verso) siempre explotará la función poética del lenguaje; pero esos efectos pueden aparecer ocasionalmente en la prosa, e incluso en nuestro hablar práctico cotidiano. Concretemos mejor de inmediato, a la búsqueda de una definición de estos hechos.

1.1 Caracterización y modos de la función poética.

¿Y si empezamos operando por descarte, definiendo lo formal-poético por lo que *no* es? Será una higiene útil para entendernos mejor después. La función poética de un texto *no* la tomaremos como sinónimo de *lengua expresiva*: vuélvase a nuestro Capítulo TRES y se verá que lo expresivo tiene sus leyes propias, lo que no quita que muchas veces pueda valerse, como un recurso más, de técnicas poético-formales. Lo mismo, para la *lengua artística* (ver Capítulo CUATRO). Tampoco se identifica *exclusivamente* con el poema en verso, por lo ya visto en el párrafo anterior. Además, no lo reduzcamos a la rima y al recuento de sílabas, elementos que *sí* entran en su repertorio de recursos pero que pueden faltar (reléanse los ejemplos del § 1 y se verá que no siempre se apoyan en la rima o el isosilabismo). Ahora examinemos un fragmento desde el punto de las funciones poéticas que lo integran:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemó,
más helada que nieve, Galatea!

.....
Garcilaso

¿Cómo se estructuró aquí el material lingüístico? Digámoslo deslindando por *aspectos*:²

- En lo fónico:
- periodización de *pausas rítmicas* (finales de verso, tengan que ver o no con la puntuación y la sintaxis;
 - *isosilabismo* = igual número de sílabas en cada línea: acá son versos endecasílabos;
 - reiteración de *ritmos acentuales* (reconócase sobre todo este esquema, repetido va-

² ‘Aspectos’ del lenguaje, en el sentido de lo visto en Capítulo UNO.

rias veces; —|— es decir, cuatro sílabas con la 3a. obligatoriamente acentuada — “a mis *quejas*”, “más *helada*”, “*Galatea*”...—; aparte, reiteración de acentos en el 1º y el 3er. versos —sílabas 3ª, 6ª y 10ª;

- tendencia a la *aliteración* de consonantes nasales (m/n), sobre todo en tramos de los dos primeros versos.
- otros *ecos sonoros*, que se aproximan a la rima: “fuego” / “quemo” (a su vez, cada final de verso rimará con otros, que aquí no se transcriben).

- En lo sintáctico:
- *reiteración* de las mismas fórmulas comparativas en vs. 1 y 3, y en posición semejante además (comienzo de verso: nótese la relación con lo fónico), y nótese la semejanza semántica (en ambos casos, metáforas de la indiferencia desdeñosa).
 - *paralelismo*³ sintáctico en los complementos en pareja para la frase comparativa (“a mis quejas”, “al encendido fuego...”), pero en crecimiento gradual en cuanto a su extensión (el segundo contiene un adjetivo epíteto y una subordinada)

- En lo léxico-semántico:
- correspondencia de *vocabulario* en palabras que, además, ocupan *semejante posición en los tres versos* (“mármol” y “nieve” como sinonimia metafórica; ambas con “fuego”, en relación antonímica, también metafórica: aquí también, entonces, hay relación entre niveles distintos: léxico y fónico).
 - relación semejante a la anterior entre los adjetivos (“dura” y “helada” frente a “encendido”), que *además* actúan, los tres, como epítetos de aquellos sustantivos⁴

³ Paralelismo: igual estructura sintáctica, aunque cambie el léxico. Si se reescribe una frase textualmente, pero en orden inverso (creando una simetría) es un quiasmo: “Mate y cigarrillo, / cigarrillo y mate”. (J. Villafañe).

⁴ Epíteto: calificación que da una nota ya incluida en la significación del sustantivo al que se refiere.

(correspondencia entre niveles léxico y sintáctico);

- reiteración de imágenes con efecto de redundancia poética: p. ej.: “encendido” + “fuego” + “en que me quemó”.

—En lo puramente semántico: • globalmente, casi todo el contenido de los versos 1 y 3 es el mismo; a su vez, se corresponden por contraste con el 2º; esa correspondencia y ese contraste coinciden además con el hecho de que los versos 1 y 3 se refieren a la amada (al ‘tú’ que se invoca), mientras que el v.2 al amante (al ‘yo’ que se queja): relación entre unidades métricas y significados.

No hemos agotado el análisis pero lo dicho nos basta. ¿De qué manera se ha dispuesto el material para configurar una estructura poética? Lo diremos de varias maneras, aunque todas ellas apuntan a lo mismo desde distintas perspectivas:

La
forma
poética
es:

- reiteración de esquemas (fónicos, semánticos, gramaticales...)
- ritmo repetitivo (de esos mismos aspectos)
- tiempo de expectación, puesto que lo que se estructura sobre una ley basada en la reiteración, hace esperar que un elemento cualquiera reaparezca (total o parcialmente; en relación de igualdad o de contraste; de calco o de crecimiento gradual o de reducción gradual...)
- en resumen: redundancia (entendida esta palabra no como vicio de lenguaje, sino estructuración repetitiva)

Y tiende a crear correspondencia entre las redundancias de un nivel con las de otro u otros (lo fónico con lo semántico, etcétera).

Por supuesto, es la sabia *regulación* de lo redundante lo que hace parte del logro del mensaje poético-formal: si todo fuera *expectación cumplida*, el texto diría continuamente la misma cosa con las mismas palabras y los mismos ritmos; la *expectación se frustra* parcialmente en uno u otro plano cada vez, para que el mensaje “avance”.

El aspecto *gráfico* también entra en el juego: transcribimos los versos uno debajo del otro, se corresponda eso o no con la sintaxis; incluso, hay una tradición que prefiere empezar cada línea con mayúscula, para aislarla más (no es obligatorio su uso); y al revés, muchos poetas contemporáneos prescinden de todo apoyo de puntuación y mayúsculas, para que cada línea escrita aporte su sentido, desde su aislamiento gráfico, sin necesidad de auxilios secundarios.

Hasta el aspecto *morfológico* entra a menudo en el juego de la redundancia poética, incluso en textos en prosa donde, como ya sabemos, puede entrar a obrar ceñido al tiempo de expectación. El siglo XV utilizó como recurso ornamental la *similicadencia* = reiteración de los mismos accidentes gramaticales en relación periódica, aunque no siempre lleguen a rimar estrictamente:

... En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase y hacer a mi inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese.

(La Celestina)

En fin:

La función poética de un texto consiste: a) en crear *reiteraciones* en los distintos aspectos del lenguaje, y b) en que esas reiteraciones crean a su vez *correspondencias* entre unos aspectos y otros, o sea relaciones entre distintos niveles.

Cuando esas reiteraciones se estructuran, *además*, sobre la base de *pausas rítmicas periódicas* (tales, los finales de cada línea versal), entonces se trata de un texto poético *en verso*. Esas pausas rítmicas pueden estar o no apoyadas (reforzadas) por la rima, el isosilabismo, etc. Pero lo que distingue ante todo un texto en verso de otro en prosa, es esa periodicidad de la pausa rítmica al final de cada línea (a veces, en versos largos, también dentro de éstos: la *cesura*) final de cada línea. La grafía con que está escrito este fragmento de poema de Dámaso Alonso, nos obliga a leerlo como verso:

.. No ha sabido cómo.
Su sueño era cada vez más profundo,
iban cesando,
casi habían cesado por fin los ruidos a su alrededor:
sólo alguna vez una risa como un puñal que brilla un instante
[en las sombras,
algún chiquillo como un limón agrio que pone amarilla un
[momento la noche.

¿Cómo lo reflejaremos en la lectura en alta voz, para no confundirlo con la prosa? Es que cada línea gráfica exige ser traducida por un *tempo* (=grado de aceleración en la lectura) que la encierre y aisle en su bloque, y así quede destacada dentro de sus límites versales, *privilegiando* los silencios de esos finales de verso.

En cambio, Gracián ha graficado como prosa esta frase suya, cuyos paralelismos y correspondencias léxicas guardan, sin embargo, algunos efectos de función poética; pero acá la puntuación obra como pausa sintáctica y de sentido, no de secuencia rítmico-repetitiva, y no existe otro tipo de pausas (silencios rítmicos versales) que se le sobrepongan; el *tempo* debe ser de prosa:

Todo grande hombre fue siempre muy galante, y todo galante, héroe.

Resumiendo más todo lo dicho: el mensaje poético *destaca su propia estructura* gracias a las correspondencias y relaciones que establece; es un tipo de discurso que *se vuelca sobre sí mismo*.

1.1.1 *Intenciones, técnicas, efectos diversos.*

¿Existen textos estructurados sobre la función poética en estado "puro"? Prácticamente, no. La forma poética se integrará en una *intención* lírica (los textos de Garcilaso o de D. Alonso que hemos transcripto), narrativa (un poema épico), docente o práctica (desde la poesía didáctica hasta las reglas ortográficas o gramaticales versificadas, que algunos han hecho), persuasiva (cierto tipo de publicidad), efusiva (ciertos hurras deportivos o slogans políticos), lúdica (la reiteración por el placer de la reiteración), o combinará varias de esas intenciones conjuntamente: Manrique es lírico y didáctico en sus *Coplas*; los romances viejos españoles suelen ser líricos, dramáticos y narrativos a la vez. Todo esto nos lleva a revisar la II Parte de nuestro libro, porque la función poética de un texto tendrá que decidirse, según la intención a la que sirve, por una u otra variedad de lengua, o por varias: la artística unas veces, la oral-familiar en otras, hasta la lengua técnica en casos especiales, etc. Lo que le da *forma* poética no es una determinada estructuración de los elementos. Por eso en este libro la estamos estudiando a nivel del mensaje y no del código.

A los efectos de nuestro interés pedagógico, hay dos especies de realización de lo poético que vale la pena desarrollar en especial, y son las siguientes.

1.1.1.1 *Jitanjáfora* y "poesía boba".

La *jitanjáfora* "es un poema que no se dirige a la razón sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan un fin útil. Juegan solas, casi."⁵

Es un lenguaje que ya deja de ser tal para reducirse a pura sonoridad, ritmo, música.

Alfonso Reyes denominó este tipo de creación: "Jitanjáfora". Tomó la palabra de un poema de Mariano Brull, "escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo":

Filiflama albe cundre
ala olalúnea alifera
alveolea *jitanjáfora*
liris salumba salífera.

Como vemos la denominación es convencional, pero el vocablo hizo fortuna y hoy designa genéricamente este tipo de poesía.

Ejemplos de *jitanjáforas*:

- ciertos cantos infantiles ("a la lata, al latero...")
- palabras mágicas ("abracadabra")
- gritos de guerra, hurras en el deporte
- canciones y dichos populares que dejan a un lado las relaciones gramaticales: ("al guachi, guachi torito/torito del corralito")

Una casi *jitanjáfora* popular cubana:

Zongo le dio a Borondongo,
Borondongo le dio a Bernabé,
Bernabé le metió a Muchilanga,
le echó burundanga
le hincha los pies.
¿Por qué fue que Zongo
le dio a Borondongo?
¿Por qué Borondongo
le dio a Bernabé?
¿Por qué Bernabé
le metió a Muchilanga
le echó burundanga
y le hincha los pies?
Zongo le dio a Borondongo... etc.

¿Recuerdan la primera vez que Carlitos Chaplin se decidió a dejarse oír la voz en el cine? Lo hizo en *Tiempos moder-*

⁵ A. Reyes, *Las jitanjáforas* (en su obra: *La experiencia literaria*, Bs. As., 1952, pp. 152 y ss.).

nos, con la jitanjáfora que canta en la escena del cabaret: el mensaje se entiende a través del código gestual, pero las "palabras" son un sabroso cóctel de retazos de italiano, de español, y de nada: Alfonso Reyes la cita en su artículo. En Buenos Aires se ha llegado a dar una experiencia semejante en el teatro: una pieza teatral de larga duración, a cargo prácticamente de un solo actor (Bonino), dicha en un lenguaje inexistente y cuyo sentido, gracias al aporte de la mímica, la entonación y las situaciones de montaje escénico, era una sátira al mundo moderno.

Nótese que el éxito de este tipo de realizaciones tiene mucho que ver con las correspondencias sonoras creadas por el texto (reléase el ejemplo de M. Brull), solas o combinadas con otras de tipo léxico o gramatical, cuyo resultado es siempre más o menos extravagante (léase el ejemplo folklórico cubano).

En la *poesía boba* (que puede incluir, como veremos enseguida, algún efecto de jitanjáfora), hay un *armazón racional* que sostiene el poema; pero en el fondo, falso, porque el resultado de lo que se dice es siempre ingenuamente disparatado y conduce al regodeo de una fantasía totalmente librada a sí misma:

Pájaro loco toca la flauta, la primavera come naranjas.	Trínguiti tránguiti de firulete, duerme la siesta con un bonete.	Trínguiti tránguiti de perejil, en un zapato se va a Brasil.
--	---	---

María E. Walsh

1.2 Los métodos.

Primero se trata del descubrimiento *intuitivo* de las distintas formas de lo poético. Poesía boba y jitanjáfora ya son un excelente instrumental desde el jardín de infantes: los ejemplos que vamos a citar han sido creados para ese nivel, y practicados en relación con la expresión corporal y gráfica:

Nogalotinos	Tunga Tino
Don Tugal de Galinote nogalotinos tenía y con una vara verde verdecitos los tenía. ¿Tú comes nogalotinos de Galinote Tugal? Cómelos con mucho tino porque te pueden pintar.	Busca busca ruscanera almacén y trocadera, tengo un plato que es barato para darle leche al gato. Tunga Tino de algodón para darle a Melitón. Trincarelo sí Trincarelo no trin-ca-re-li-to.

T. Alvado de Lardizábal

Nosotros trabajamos con "poesía boba" en 2º, 3º y 4º grados. Empleamos el método que creó un poco intuitivamente, la maestra de cuarto grado, M. E. Llera:

—lectura reiterada —durante varios días— de poesías “sin sentido” (semejantes a las de M. E. Walsh, que citamos más arriba); con ello los chicos captan auditivamente la noción de ritmo y rima, sin teorizar, sin definir;
—se sugiere la redacción de oraciones que tengan “el final parecido” (es decir, que rimen);
—se leen los trabajos, se comentan, se seleccionan algunos para la cartelera del aula.

Al comienzo los trabajos son mediocres; pero, poco a poco, se van superando y llegan a lograrse rimas realmente encantadoras.

Esta es una posibilidad que cada maestro recreará de acuerdo con su modalidad de trabajo. Lo importante en este caso no es un método único sino el buen resultado final.

Luego, en otra etapa más avanzada, llega el momento de crear poesías *sobre un pie dado*. Proponemos el primer verso, para que los chicos o los muchachos continúen: puede ser un trabajo oral y de conjunto. Consignas para el docente: a) manejarse con “pies” preferiblemente *octosilábicos*, porque en español es la secuencia silábica promedio que empleamos en nuestro hablar cotidiano, y por tanto la más natural y espontánea; b) tender, por lo menos al comienzo, a trabajar con estrofas de *pareados* (=de dos versos rimados entre sí): el maestro dice su primer verso, los chicos lo completan oralmente; luego el maestro propone el primer verso de la estrofa siguiente (ya con nueva rima), para ser a su vez completado por otro, y así sucesivamente hasta que todos consideren que se cerró la secuencia.

Una variante: proponer la 1ª estrofa de un poema, para que cada uno lo *complete* a su manera.

Después, ya para niveles superiores, los *esquemas* de armazones poemáticos con reiteraciones gramaticales, fónicas o semánticas, que los alumnos deban rellenar: los ejercicios de más abajo darán una idea concreta de ello.

Pero cuidado: no se trata de jurar fidelidad a la poesía isosilábica. Si rítmicamente el resultado no choca, todo ha sido logrado: con versos de igual medida o no. Nada de pedir que “escriban un romance” ortodoxo ¡y menos un soneto! Algunos de los ejercicios, incluso, no se apoyan en el juego de la rima y pueden resolverse con versos *blancos* o *suelto*s (=sin rima).

EJERCITACIÓN

1. Proponer como pie cada primer verso de un poema de pareados, para que los alumnos lo vayan completando (de modo que cada línea en blanco rime con el verso precedente):

Cuando me senté al revés

 El plato de la comida

 Una gallina graciosa

 Se me cayó del bolsillo

 A ver si ustedes se atreven

 Pero yo sé que se asustan

2. Proponer como pie los versos que siguen para que los alumnos los desarrollen:

- El papagayo verde y amarillo (G. Mistral)
- Pez de platino,
fino, fino. (M. E. Walsh)
- Duérmete grillito
duérmete, por fin. (J. S. Tallon)

3. Crear una poesía tomando como punto de partida una u otra de las estrofas siguientes:

- | | |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Por allá en la tardecita
dentro del espacio azul
están jugando a la mancha
diez mil bichitos de luz
(Arturo Capdevila) | <ul style="list-style-type: none"> • ¡Cómo se quedaron
los cinco burritos
al ver a la luna
dormida en el río!
(Javier Villafañe) |
|--|---|

4. Inventemos jitanjáforas:

- a)
- Sobre “trícodo lisántropo”
 - Con un “papallo” y una “récora”
 - “Sin casa larijada pero con mucho kin”
 - “Papundio Párvez me busca”
 - “No anden con drascos en la cartera”
- b) Con juegos puramente sonoros, donde se supriman 2 de las vocales del sistema español, y donde todas las consonantes sean oclusivas (p-t-k) y vibrantes (r-rr).
- c) Propóngase otro juego sonoro, con otro repertorio de vocales y consonantes.

5. Completar con adjetivos las siguientes poesías teniendo en cuenta el tono poético, el ritmo y la rima:

La ciudad de Nüremberg

Esta ciudad, amigos
es la más y más
tiene mil años y quinientas torres
y en torre suena una campana.
Más allá de los mares,
..... entre los bosques y montañas
a la orilla de un río,
....., y está pintada.

José S. Tallon

El sueño del Niño Negro

Sueños de muchos colores
saben soñar los morenos.
A la sombra,,
bajo un limonero,
almohada de hojas,
se ha dormido el niño
Se ve en un caballo
por campos
..... el jacarandá
..... el río a lo lejos.
El saco y,
..... y el sombrero
y una rosa color
lleva en el pañuelo.
Cantó un cardenal
en el limonero
y apartando hojas
se despierta el niño

Javier Villafañe

6. Examinar en los siguientes textos la función poética del lenguaje (tipos de reiteraciones, y correspondencias de niveles); comentar los diversos efectos logrados, tratando de fundamentar la opinión:

El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantalitos blancos.

Han perdido sin querer
su anillo de desposados.

¡Ay, su anillito de plomo,
ay, su anillito plomado!

Un cielo grande y sin gente
monta en su globo a los pájaros.

El sol, capitán redondo,
lleva un chaleco de raso.

¡Miradlos qué viejos son!
¡Qué viejos son los lagartos!

367

Ay, cómo lloran, y lloran,
¡ay!; ay! ¡cómo están llorando!

F.García Lorca

Repique matinal

Prolonga la campana
Su loa matutina,
Con la calma, vecina,
Con el viento, lejana.
La azulina mañana
Desgrana cristalina,
Tanto oro y perla fina
De la loa temprana,
Que una gloria divina
Los campos engalana.
Y la voz argentina
Llama en la paz aldeana
A Viviana ladina
Y a Martina lozana:
Viviana, viana, viana,
Martina, tina, tina.
.....

L. Lugones

Todos los que se casan
en días jueves,
vivirán muchos años
si no se mueren.

Todas las mañanitas
del mes de enero
amanecen las uñas
sobre los dedos.

(Del folklore)

De aquí no te irás, mulata,
ni al mercado ni a tu casa;
aquí molerán tus ancas
la zafra de tu sudor:
repique, pique, repique,
repique, repique, pique,
pique, repique, repique,
pó!

N. Guillén

Oíd el grito que va por la floresta
de mástiles que cubre el ancho estuario,
e invade el mar; sobre la enorme fiesta
de las fábricas trémulas de vida;
sobre las torres de la urbe henchida;
sobre el extraordinario
tumulto de metales y de lumbres
activos; sobre el cósmico portento
de obra y de pensamiento
que arde en las poliglotas muchedumbres;
sobre el construir, sobre el bregar, sobre el soñar,
sobre la blanca sierra,

sobre la extensa tierra.
sobre la vasta mar.

R. Darío

...iba el peregrino,
tendidas las alas de su pensamiento:
dábale el camino su alma del momento
y él daba el momento de su alma al camino.

R. A. Arrieta

Dulce tarea es contemplarte, noche que me has acompañado
Dulce tarea es contemplarte desde la tierra con los ojos [sin descanso.
[desvelados.
¿Por qué razón me da tristeza la muchedumbre silenciosa [de tus astros?
¿Cuál es la causa de mi angustia cuando me pierdo entre tus [mundos solitarios.
.....

F. L. Bernárdez

Palos porque remas, palos porque no remas.
El que parte y reparte se queda con la mejor parte.

7. Completar estas estructuras explotando la función poética del lenguaje:

Ser libre	Si alguna vez	-era,
Sentirse libre	Si	-eza,
..... liberado	Yo	-eza
..... -ado.	Y vos	-era.

A veces débil y

Pero siempre piedra y

No quiero

Pero en cambio

Alf	Se mueve	hojas
Acá	Llaman	fachadas
..... todos	impuro.
..... ninguno	seguro.
Aquí o allá	¿Será	?
Todos o nadie	¿o tendrá	?

Con la cabeza

y con el corazón

Nunca ni

Siempre y

8. Continuar estos textos poemáticos de Javier Villafañe:

- Este deseo de andar, estas ansias de quedarme, esta angustia de quererte y este dolor de dejarte...
- Mate y cigarrillo, cigarrillo y mate y hablar de mujeres se me va la tarde.

9. *Variaciones sobre un mismo tema*: escribir una secuencia de 6 u 8 versos, en la que *cada uno* empiece con *una* de estas frases (pero evitando caer en el riesgo de una excesiva monotonía):

- Yo propongo
- En esta habitación
- Todos aquellos que
- Esa chica
- Si volviera a nacer
- Cambiemos
- ¿Por qué
- ¿Hasta cuándo
- Fue sólo

ALGUNOS TESTIMONIOS

★ De "poesía boba" y "jitanjáfora":

El osito negro
quiere volar
en el avioncito
de papel de calcar.
Y los hijitos buenos
lo van a acompañar.

Juan Adolfo S. M.
(3er. grado)

Pepe canarito
es muy traviesito
y tiene miedo
de sacarse el calzoncillito.

Gustavo H. (3er. grado)

El gato pasando el rato,
juega al ajedrez con el
[señor pez.

Juan Ignacio L. (4º grado)

El grillo se mete en los
[bolsillos
y saca cigarrillos.

Juan José F. (4º grado)

Mi barrilete

¿Por qué te quieres escapar?
¿Acaso no te gusta mucho
[el mar?
¿Por qué te has comido el
[matambre?
Me has dado un calambre.

Eduardo F. L. (4º grado)

El canario de mi tía
se murió de pulmonía
por haberlo dejado afuera
en una noche cualquiera.

Carlos Alberto C.
(4º grado)

Ya empezó a jugar el viento
Ruedan, ruedan los molinos,
yo soy el viento que mezo los pinos .

Voy por aquí, voy por allá,
muevo los barcos,
y riego las flores
de lindos colores.

José Luis D. (5º grado)

En la iglesia muy oscura
 estaba fumando un cura.
 En ese momento llegó Maruja
 y empezó a tejer con dos agujas.
 Un angelito entró muy urgente
 porque sobre el altar olvidó sus lentes.

C. (7º grado)

Papagayo amarilloide
 sentido sobre un troncoide
 tutulaba maripostas
 y miraba cocheloide.

Papagayo amarilloide
 con sus plumas de pastillas
 espiaba jeringando
 pastos rocas azuloides.

Papagayo amarilloide
 rasolaires en su truz
 reflejando michiluz
 en sombrosas alcachoides.

Papagayo amarilloide
 en ramoide tarambita
 una haloide raspóile
 y muertoide quedó frito.

Constanza O. e Inés S. (7º grado)

★ De "poemas con pie dado" y de "completar un poema"

El pie dado fue *el primer verso*; el resto, creación de la alumna:

[*La luna perdió sus guantes*]
 en la fiesta que dio el sol,
 mientras bailaba la zamba
 de la mano de un ratón.

La pobre luna lloraba
 de gran desesperación
 porque ha perdido los guantes
 que le ha regalado el sol.

Graciela R. (1º año del ciclo básico)

A la mancha

[*Por allá en la tardecita
 dentro del espacio azul
 están jugando a la mancha
 diez mil bichitos de luz.*] ...

} Punto de partida dado por
 el nuestro: estrofa de Arturo
 Capdevila.

Los bichitos corren, vuelan,
 otros prenden sus faroles,
 y a los niños les parece
 que son como diez mil soles.

Raúl V. O. (6º grado)

2 *La prosificación y la adaptación libre*

Este método da oportunidad por lo menos para dos cosas:
 a) dominar, por el contraste sistemático, la legalidad del verso métrico frente a la prosa, y así adiestrarse mejor para evitar la torpeza de incurrir en rimas no pertinentes en un texto prosaico (sucede involuntariamente a menudo en las redacciones

de nuestros alumnos), o metricismos innecesarios; b) explorar en su minucia la estructuración lingüística de un texto, en el momento de estar produciéndolo.

Dos grados, dos posibilidades en esta tarea:

- Prosificar un texto en verso = realizar únicamente los cambios imprescindibles para que deje de ser verso, y mantener todo lo demás.
- Proponer una versión libre en prosa de un poema, pero rehaciéndolo de un modo personal: respetando, por ejemplo, el tema y el enfoque general, las líneas generales de sentido, y cambiando todo lo demás que se quiera cambiar (incluso el orden de sus "partes").

Consigna para el docente: trabajar sobre poemas en verso *medido* (isosilábicos), porque ahí está la dificultad fundamental que habrá que vencer; *medidos*, y con *rima*. Cuanto más trabajo y complejo sea el esquema métrico, más delicada la tarea (prosificar un soneto obliga a una elaboración mucho mayor, porque la simetría de rimas y estrofas, los ritmos fijos acentuales, tienden a imponerse cada vez que intentamos librarnos de ellos).

¿Qué es lo que *debe eliminarse*? No todo lo repetitivo, puesto que ya vimos cómo ciertos procedimientos de la función poética se hallan muy cómodos también en la prosa: ciertos paralelismos sintácticos, ciertas correspondencias semánticas por ejemplo, ciertas anáforas,⁶ muy a menudo pueden llegar a conservarse —se trata de un problema de proporciones, de un más o de un menos—; en cambio lo estrictamente *métrico* habrá que diluirlo con más cuidado. La mejor prueba del éxito es que, una vez realizado el trabajo de prosificación, sea éste leído a los demás sin que los demás conozcan el original: si el oído está adiestrado y a nadie le "suena a verso", se ha llegado al logro. (Aparte, claro está, la necesidad de mantener el tono estilístico, la coherencia interna que todo texto necesita: pero éste es un problema que ya hemos abordado: ver nuestro Capítulo SIETE).

¿De qué *procedimientos* echar mano? Si los alumnos están adiestrados en la *sinonimia* (léxica y sintáctica)⁷ tienen la mitad del camino trazado. A veces hay posibilidad de *suprimir* palabras que el texto emplea varias veces o agregar otras mientras no alteren fundamentalmente el sentido. Otro recurso: cambiar el *orden de palabras* o de frases mientras eso no cambie lo que quiso decirse. A veces esa alteración es obligatoria al

⁶ Anáfora: consiste en comenzar varios versos o varias frases con la misma o las mismas palabras. Véase el ejercicio 8 del apartado anterior.

⁷ Recuérdese lo dicho en Capítulo DOS.

pasar del verso a la prosa, porque aquél se permite grados de *hipérbaton* (= inversión del orden normal de los vocablos) que ésta no tolera. Un alerta: hacer notar que la regulación de los *grupos fónicos*⁸ forma parte del secreto técnico: seriar un texto en prosa con grupos fónicos de igual o muy parecida extensión, produce efecto de verso.

2.1 Lo que estamos diciendo no quiere decir que no sean legítimos los casos intermedios. Pero esos casos, si están acabadamente realizados, obedecen a una intención y no son productos del descuido. Rubén Darío empieza y termina en verso "El país del sol" (*Prosas profanas*), mientras casi todo el resto se diluye en discurso prosístico. Y Luis Rosaies escribe su "Autobiografía" en una prosa cuyo dato más importante necesita destacarse gráfica y rítmicamente, con un rotundo endecasílabo de acentuación clásica (en 4ª, 6ª y 10ª sílabas):

Como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir, y las contase, y las volviese a contar, para evitar errores, hasta la última, hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le reza y le cubre, así he vivido yo, con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño, sabiendo que jamás me he equivocado en nada,

sino en aquello solo que quería.

EJERCITACIÓN

1. a) Comentar en clase el contenido y el estilo de una de las poesías siguientes (u otra que el docente proponga); b) explicación de la técnica de prosificación; c) trabajo escrito de *prosificación*; d) crítica mutua de los resultados obtenidos:

El zorzal

Con su pechera rosada
y ese aire de gran señor,
nadie lo imaginaría
tan delicado cantor.
Muere el sol y junto al río,
da sus silbos el zorzal;
la tarde que se marchaba
se volvió para escuchar
el agua que iba corriendo,

se detuvo hecha un cristal;
el aire quedó en suspenso;
la brisa sin respirar;
abrió una boca tamaño
la luna sobre el sauzal,
y con lágrimas de estrellas
el cielo rompió a llorar...
Anochece... junto al río,
sigue cantando el zorzal.

Juan Burghi

El niño se ha alejado de la casa un momento
Y se vuelve de pronto más ligero que el viento.

El niño en el camino se paró de repente
Porque dormida estaba al sol una serpiente.

⁸ Vuélvase a Capítulo SEIS § 1.1.

Con el juguete nuevo en las manos deshecho
El niño se recuesta tembloroso en mi pecho.

A. Storni

Vals apasionado

Mira el girar del cielo apasionado,
el cielo de los astros vehementes,
lenguas de fuego, círculos crecientes.
La destrucción del mundo ha comenzado.

Ay, esta destrucción, rayo dorado,
te hará morir irremediamente.
Me hará morir. Un mundo incandescente
sobre los hombres se desploma, airado.

¿Morir? De este universo destruido
a otra luz surgiremos —alto vuelo—
para vivir de nuevo lo vivido.

Volveré a amarte, como en este suelo.
Únicamente así lo prometido
podrá llamarse con justicia cielo.

V. Gaos

Ocre y abierto en huellas, el camino
separa opacamente los sembrados...
Lejos, la margarita de un molino.

B. Fernández Moreno

2. *Versión libre.* Emplear el mismo procedimiento que para prosificación: a) comentario del contenido y el estilo de la poesía siguiente (u otra que proponga el docente); b) explicación de la técnica de versión libre; c) trabajo escrito.

Canción de otoño

En la casa silenciosa
El viento pensando está
Cosas que por ser de viento
El viento se llevará,
Mientras un grillo olvidado
en la inmensa oscuridad
Añade al mar del silencio
Su gota de soledad.

Viento de otoño:
¿Qué pensarás?

En las viejas galerías
El viento diciendo está
Cosas que sólo comprenden
El viento, la oscuridad
Y alguna estrella perdida
Que, desde la inmensidad,
Oye lo que dice el viento
Sin saber qué contestar.

Viento de otoño:
¿Qué me dirás?

En las ventanas vacías
El viento escribiendo está
Cosas que la dulce mano
De la lluvia borrará,
Y cuyo vago recuerdo
confundido rodará
Con la emoción de las hojas
Que el viento empujando va.

Viento de otoño:
¿Qué escribirás?

En los umbrales desiertos
El viento llorando está
Cosas que con él se fueron
Para no volver jamás;
Pero el corazón, que espera
Sin cansarse de esperar,
Oye pasos que se acercan
En los pasos que se van.

Viento de otoño:
¿Qué llorarás?

Francisco Luis Bernárdez

La cuna

Hoy no pudimos más, y envueltos
dei crepúsculo azul en la penumbra,
nos fuimos por el pueblo lentamente
a comprar una cuna.
Y compramos de intento la más pobre,
mimbres trenzado a la manera rústica,
cuna de labradores y pastores...
Hijo: la vida es dura.

B. Fernández Moreno

Narciso

Como Narciso un día me miré
en mi espejo interior y me encontré
otro que no era yo que sonreía
como sonríe la ironía.
Mis labios eran pálidos, mi piel
teñida por el verde de la hiel,
y sentía que la sangre se me helaba
al ver al otro yo que me miraba.
Y cuando quise irme de mí lejos
todo el camino se cubrió de espejos.

R. Buendía

3. *Texto mixto.* Elija el alumno, en una antología, el poema que más le atraiga. Intente una prosificación o una versión libre, salvo el (o los) verso(s) más significativo(s), que integrará *textualmente* en el nuevo mensaje. (Modelo: el de § 2.1 de este capítulo.)

TESTIMONIOS

★ De “prosificación” (véase el texto de J. Burghi en Ej. 1):

El pecho, apenas rojo, el traje marrón, y su cuerpo fornido, le dan aspecto de persona. Nadie lo imaginaría tan buen cantor.

El sol se esconde junto al río. El zorzal silba, la tarde espera que termine; quiere oírlo.

El agua que se detiene para escucharlo, parece de vidrio; el aire se queda en suspenso y la brisa no sopla. Sobre los cauces, la luna abre su boca de gran tamaño. El cielo se pone a llorar, las estrellas son sus lágrimas.

En la orilla del río anochece, el zorzal sigue cantando...

Santiago G. (7º grado)

Aquí está el zorzal con su pecho rosado y su traje de gala marrón. Tiene un cuerpo tan grande que nadie podría imaginar que cantara tan bien.

El sol ha muerto, junto al río ya canta el zorzal. La tarde que se marchaba se paró para oírlo, el agua que iba corriendo se detuvo para escucharlo, hecha un cristal. Quedó

el aire en suspenso, y la brisa no respiraba. La luna que estaba en el sauzal abrió una boca muy grande. Y el cielo se puso a llorar con lágrimas de estrellas.

Está anocheciendo y junto al río está cantando el zorzal.

José Luis D. (7º grado)

Estos testimonios son el resultado inmediato de la clase de enseñanza, sin correcciones. Nótese, en el segundo trabajo sobre todo, la permanencia del ritmo en algunas oraciones.

La primera corrección de este tipo de tarea conviene hacerla en conjunto: cada alumno lee su trabajo en voz alta; el resto lo 'oye' y va haciendo las observaciones. Muchas veces el mismo autor, al oírse, descubre que no destruyó totalmente el ritmo o la rima que tenía el original y se autocorrige. De ese modo la corrección se transforma en ejercitación.

★ De "versión libre" (véase el poema de Bernárdez en Ej. 2):

El viento juguetea con el trigo, remueve los árboles de mi campo, se lleva las hojas secas haciendo un mar de ellas. Caen como si el viento las estuviera matando.

Cuando salía del rancho parecía que me quería llevar como una pila de hojas. Yo corría y él trataba de estar a mi lado para llevarme al otoño. Al no poder alcanzarme, rompió a llorar, sus lágrimas eran gotas de lluvia; sus gritos de tristeza, truenos y relámpagos.

El viento se va, se va porque sabe que viene el frío del invierno y lo vence.

El viento se marcha sin despedirse de mí.

—Viento de otoño, ¿cuándo volverás?

Federico M. G. (7º grado)

En las viejas veredas, en los arqueados de las pequeñas casas, hace notar su presencia el viento de otoño.

Luego piensa...

Juega con los techos, con las hojas, con los niños...

Piensa en el verano; los árboles cargados de frutas.

Esta tarde estuvo llorando. ¡A mí me lo contó un viejo ciruelo! Lloraba perlas plateadas y lanzaba un gemido que hasta a los árboles asustaba. Lloraba desconsolado, estaba solo, su traje de hojas amarillas resaltaba ante el gris del cielo.

José Luis D. (7º grado)