

representación semántica alguna. A estas últimas las denomina «jitanjáforas». *Desenfermate* o *desdesesperar* constituyen ejemplos claros del primer tipo de creaciones léxicas; pero la interpretación se da también en otros casos menos evidentes: *palómame* (espiritualízame, dame alas para escapar de la miseria y el dolor), *cuérponos* (unamos nuestros cuerpos), *españez* (españolidad), etc. Es el contexto y la semejanza con creaciones léxicas usuales (derivados, palabras compuestas) lo que permite la interpretación. *Laumecarlos* o *múgico* constituirían, en cambio, ejemplos de «jitanjáforas». Abundan las creaciones léxicas no interpretables en *Energeia*. Ejemplos no citados anteriormente serían *émeme* (pág. 155), *nos imamos* (pág. 200), etc., Aunque carezca de interpretación, la «jitanjáfora» no resulta puramente arbitraria. En lugar de la «apoyatura conceptual», a que se refiere Bousño, Martínez habla de «motivación sintagmática»: la «jitanjáfora» ha de mantener determinadas relaciones con el resto del poema que la hagan tolerable. En *Laumecarlos* estas relaciones vienen determinadas por la paronomasia inicial con /laura/ y la paronomasia de inclusión que se establece con /karlos/; en *múgico* por el intercambio de sílabas con *másico*; el homoioteleuton y el «coupling» acentual motivan sintagmáticamente a *émeme* («quíereme, émeme y víveme»), de manera muy semejante a como ocurre con *nos imamos* («nos amamos, nos manos, nos imamos»).

Ya nos hemos referido a la *reducción* como mecanismo necesario para que los textos semánticamente desviados resulten poéticos y no absurdos. La reducción suele ser una interpretación, pero en algunos casos, como los citados anteriormente, se limita a ser una motivación. Atributo de la desviación (interpretable o no) es la *imagen*. Para entender tal concepto (fundamental en la teoría de Martínez) hemos de tener en cuenta que los rasgos semánticos pueden ser *selectivos* (son los propios de los verbos y de los adjetivos) o *inherentes* (propios de los sustantivos); unos caracterizan a los lexemas que los contienen ('humano' a «niño»), y otros a los lexemas que se combinan con los que poseen dichos rasgos ('humano' al sujeto de «pensar»). Cuando un lexema que presenta un rasgo selectivo 'x' (tal lexema se denomina *selector*) se asocia con un lexema (denominado *base*) que no lo posee como inherente («la mesa piensa»), se produce una superposición: el rasgo selectivo se añade a los de la base (en el ejemplo anterior nos encontramos con una personificación de la mesa). Ahora bien, esta superposición (que es lo que constituye la imagen) puede reducirse *combinando* el rasgo (o rasgos) superpuesto con el selector y la base: (los componentes de) la mesa piensa (n). Nos hallamos así en presencia de una *metonimia*. Cuando la reducción hace que uno de los términos (frecuentemente el selector) cambie de significado (reducción por *metasemia*) nos encontramos

ante una *metáfora*. La reducción puede consistir en una simple *permutación* de los elementos denominativamente expresados; aparece entonces la figura denominada *hipálage*. Como vemos, dichas figuras poéticas quedan caracterizadas por el tipo de reducción que establezcan. El siguiente poema de *Energeia* (pág. 216) nos puede servir para ejemplificar el mecanismo de la desviación:

TECNICAS DE LA IMAGINACION

*El campo va en autobús.
La silla estudia sánscrito.
Lloro un kilo de tomates.
El cielo cierra a las ocho.
Los ladrones ladran chocolate.
En la tienda hierve la legión de honor.
La raíz cuadrada tiene fiebre.
La electricidad hizo la primera comunión.*

Cada uno de los anteriores versos contiene una desviación. El selector es, en todos los casos, el verbo (a veces es la secuencia «núcleo del predicado + implemento» la que actúa como selector). La base está formada, en unos casos, por el sujeto, y en otros, por el implemento. Los rasgos selectivos que se transfieren a la base (superposición) son los siguientes: 'animado' (verso 1), 'humano' (v. 2), 'corpóreo' (v. 4), 'líquido' (v. 6), 'animado' (v. 7), 'humano' (v. 8). Estos rasgos selectivos son *clasémicos*; en los versos 3 y 5, los rasgos selectivos son *lexémicos*: «llorar» selecciona «lágrimas» como implemento (aunque habitualmente funcione como intransitivo son posibles expresiones del tipo «llorar lágrimas de sangre»), «ladrar» seleccionaría «ladridos». El verso 5 resulta especial, ya que no viola sólo las reglas selectivas, según ocurre en el resto del poema, sino también las reglas de subcategorización (un verbo intransitivo pasa a funcionar como transitivo). Todas estas desviaciones comportan imagen («Técnicas de la imaginación» se titula precisamente el poema), pero no son interpretables por carecer del contexto adecuado. Hay, sí, motivación de las diferentes desviaciones: el título, por un lado, y el hecho de que cada verso constituya una unidad independiente, por otro, hacen que el lector acepte el poema como un especial ejercicio de estilo.

Analizaremos a continuación una serie de desviaciones que sí admiten una reducción interpretadora. Los siguientes ejemplos coinciden en el selector (un adjetivo o un sustantivo traspuesto a esa función) y en el rasgo selectivo (corpóreo): plegaria de heno (pág. 32), tarde cana (página 36), tristeza amarilla (pág. 37), alma amarilla (pág. 52), eternidades

rosas (pág. 91), amarilla sonata de canario (pág. 98), gruesa música (página 105), la tiniebla podrida (pág. 230). La reducción se establece, en unos casos, combinando el rasgo superpuesto con el selector y la base: los objetos canos de la tarde, las cosas que se pudren en la tiniebla. Se trata, por tanto, de metonimias. Otras veces, el selector o la base no pueden aparecer en la expresión reducida, uno de ellos (denominado término *metasémico*) ha de cambiar de significado: eternidades de boba felicidad, música estruendosa (en estos dos ejemplos el término metasémico coincide con el selector). Nos encontramos así en presencia de metáforas. Puede ocurrir que, al contrario que en la metonimia, el superpuesto se halle denotativamente expresado; la reducción se limita entonces a una permutación de los elementos presentes en el texto: sonata de canario amarillo. Tal figura se denomina hipálage. El último ejemplo que hemos considerado procede de un famoso texto de Lorca («trino amarillo del canario»), que le sirve a Bousoño para ejemplificar la figura que él denomina «desplazamiento calificativo». Para Martínez, la distinción entre el desplazamiento calificativo y la hipálage es cuantitativa y no cualitativa; el llamado por Bousoño desplazamiento calificativo suele producir una mayor sorpresa expresiva que la hipálage clásica debido a que, por lo general, va acompañado también de una metáfora. Veremos a continuación otros ejemplos en los que el selector es un verbo, y la base, un sustantivo que funciona como sujeto o como implemento (el rasgo selectivo lo indicamos entre guiones): degollar las horas—animado—(página 31), silencio tú te mojas—corpóreo—(pág. 32), el viento vomita—animado—(pág. 51), vierte tu cansancio—corpóreo—(pág. 102), rabiarán los caminos—animado—(pág. 103), el silencio sangra—animado—(pág. 171), gotea luz—líquido—(pág. 225), unto mi alma de tristeza—corpóreo—(pág. 231). La reducción se realiza unas veces metafóricamente: emplear de mala manera las horas (perder el tiempo), el viento arroja cosas, elimina tu cansancio, produce luz poco a poco, lleno mi alma de tristeza. Otras veces, la reducción se lleva a cabo mediante una metonimia: las cosas se mojan en silencio, alguien rabiará en los caminos, alguien sangra en silencio. Las estructuras sintácticas en las que se lleva a cabo la violación de las reglas selectivas no se limitan a las que hemos visto anteriormente: en la aposición de dos sustantivos (el tiempo leñador de troncos, pág. 34); en el término adyacente de un adjetivo verbal (manos manchadas de noche, pág. 89); en cualquier estructura, en general, puede engendrarse la desviación.

Los textos que no violan ninguna de las reglas de la gramática, sino que añaden otras reglas supletorias, son denominados por Martínez *textos creativos anómalos*. Pueden ser de tres clases, según que la anomalía (también llamada *isotopía*) aparezca en el plano de la expresión, en el

del contenido o en la relación entre ambos planos (*isotopías simbólicas*). Dentro de las isotopías de la expresión destacan la *paronomasia* (entendida, en su sentido más amplio, como repetición de sonidos, con lo que incluye a la rima como un caso especial), el *metro* (repetición de segmentos de idéntico número de sílabas) y el *ritmo* (repetición de determinado esquema acentual). A las isotopías de la expresión, en tanto que funcionan como tales, no se les asocia ningún elemento del contenido; su valor estético radica en contribuir a la *motivación sintagmática* del texto, esto es, en hacer que ningún signo pueda ser sustituido por otro, aunque se trate de un sinónimo. La importancia concedida a las isotopías de la expresión caracteriza a la poesía de Carlos Edmundo de Ory. Incluso uno de sus libros, *Arte de la fuga o rig*, a juzgar por la representación incluida en *Energeia*, se engendra exclusivamente a partir de la paronomasia. Valgan tres breves muestras:

PER JOCUM

13-XII-73

¡arre! ¡arre! ¡arre!
¡arrepíentete!

¿Por qué son tan violentas
las violetas?

26-VII-75

¿Por qué estamos unidos
en los nidos?

Me duelen los hombros
Me duelen los hombros
Me duelen las sombras
Me duelen las cumbres
Me duelen las ubres

—¡Allo! Alondra
Amante del día diamante

Estos tres poemas nos pueden servir también para ejemplificar lo más superficial e intrascendente de la poesía de Carlos Edmundo de Ory; sus juegos de palabras se encuentran a veces tan lejos de la poesía como del ingenio. Claro que no siempre ocurre así; en ocasiones sus aciertos expresivos son innegables: «Paloma mía estoy infierno en cama», comienza el poema «Krisis» (pág. 192). Aparte de la desviación a que ya nos hemos referido (un sustantivo pasa a funcionar como adjetivo), encontramos en ese verso una paronomasia «in absentia», definida por Martínez como aquella en que «uno de los parónimos [entre corchetes] se expresa indirecta, connotativamente: es evocado por el otro parónimo desde el plano de la expresión, y desde el contenido, por otro u otros signos del texto ('entrecorchetados')»¹. Analizando nuestro ejemplo de la manera indicada por Martínez tendríamos:

¹ J. A. MARTÍNEZ: «Repetición de sonidos y poesía», separata de *Archivum*, XXVI (1976), página 79.

La importancia concedida por Carlos Edmundo de Ory a la paronomasia se manifiesta incluso en sus títulos. Aparece en ellos la rima consonántica («La garganta canta», «A Carmen la llorona leona»), acompañada a veces de una paronomasia de inclusión («Urna diurna»). Encontramos también ejemplos de homoioteleuton (*Doblo hablo*, «Ajo Ojo»); de paronomasia inicial («Estudio de estética», «Insondable insomnio»); de paronomasia consonántica con alternancia vocálica («Manos de mono», «Oro de aire», «No deis pelos a las palomas», «El rey de las ruinas»), etcétera.

Las isotopías del contenido aparecen cuando se reitera algún elemento del significado en dos o más signos. Pueden darse así relaciones de identidad (si los términos son sinónimos), de semejanza o de participación (si tienen sólo algún sema en común) y de contigüidad (los significados se encuentran asociados temporal o espacialmente); también constituyen isotopías del contenido las relaciones antitéticas. El siguiente poema (pág. 195) nos puede servir para ejemplificar las isotopías de contenido:

*Desde muy adolescente en Cádiz en el Sur
marchaba por las calles leyendo ciertos libros
Las noches no dormía y pensaba en el mar
y decidí ser monje en el futuro*

*Ocioso y laborioso pasmado delgadísimo
pisaba el mundo con llagados pies
De las sombras mis ojos eran cómplices
y con las uñas arañaba el sol*

*Me ponía en contacto con faros y con peces
Quería que en mi cuerpo entraran barcos
Y como ranas en el charco de mi boca
se hinchaban las imágenes con ritmos*

Entre «marchaba por las calles» y «pisaba el mundo» se establece una relación de identidad; entre *pies-ojos-uñas-boca*, una relación de semejanza (tienen en común el ser partes del cuerpo); entre los términos antes citados y *cuerpo*, una relación paralela (en lo que al contenido se refiere) a la paronomasia de inclusión. Relación de contigüidad es la que se establece entre *mar-faros-peces-barcos*. Semas en común encontramos en *mar-charco* (contener agua) y *peces-ranas* (animales acuáticos); contigüidad referencial, en *charco-ranas*. Relaciones antitéticas son las que se dan entre *ocioso-laborioso* y *sombras-sol*. El poema «Krisis», al que ya

nos hemos referido en diversas ocasiones, se estructura precisamente en una relación antitética entre dos series de contenidos: paloma, blancura, alba, alas... (color blanco, connotaciones positivas)/infierno, noche, alarido, nocturno... (color negro, connotaciones negativas).

En las isotopías simbólicas, unidades de expresión y unidades de contenido contraen relaciones adicionales de semejanza sinestésica, se connotan mutuamente. Las isotopías de la expresión se convierten en simbólicas cuando se asocian con determinados elementos del contenido. Las alteraciones de las normas ortográficas, tan frecuentes en Carlos Edmundo de Ory, resultan a menudo simbólicas: «Oye amiga oye amante óyeme óyeme» (pág. 196). El escribir juntas las dos últimas palabras connota la rapidez elocutiva con que el protagonista poemático se dirige a su amiga. Puede resultar simbólica la propia forma de las letras:

*La vida es una letra de inmenso corazón
que levanta sus brazos frágiles hacia arriba
clamando de continuo*

¡La vida es una Y! (pág. 34).

En el poema «Ortografía ebria», la desfiguración de las palabras se encuentra en relación con las dificultades de pronunciación que aparecen en la embriaguez. Simbólico resulta también el tercer verso de «Instantánea» (pág. 145): «Había un coro de madres gitanas./Tanto he bebido que el pobre papagayo/perdióóó el equilibrio». La utilización de los espacios en blanco puede igualmente resultar simbólica. La primera estrofa de «Pensando en la cama con los ojos cerrados» (pág. 221) dice así:

*Nada Silencio Oscuridad
Quietud Espacio Y el enorme
misterio que no tiene edad
y la esencia de lo informe*

El silencio viene connotado por esos espacios en blanco. Las paronomasias simbólicas constituyen la denominada aliteración. En un verso de «Krisis» («hasta que el alba traiga tus alas lenitivas») se repite cuatro veces la asonancia /a-a/: el carácter abierto y luminoso del fonema /a/ pone de relieve las connotaciones positivas de «alba» y «alas» (y, a la vez, resulta subrayado por esas mismas connotaciones). Lo contrario connota la reiteración del fonema /u/ en otro de los versos («¿No oyes tú mi murmullo nocturno crepitar...»). Esta oposición se relaciona con la isotopía de contenido a que nos referíamos anteriormente. En el mismo poema, las abundantes paronomasias consistentes en la repetición de dos sílabas sucesivas (espeSO SONar, MIS MISerías, caMA MALa),

repeticiones que, dentro de la preceptiva tradicional, serían consideradas como cacofonías, constituyen también isotopías simbólicas: connotan el tartamudeo o las monótonas quejas de una persona oprimida por el dolor.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory nos ha servido para ejemplificar la fecundidad de una teoría lingüística de la poesía. Dejamos para otro lugar la consideración detallada de la obra del poeta gaditano, cuyas insuficiencias—producto de una casi absoluta falta de autocritica—son evidentes, pero no más que sus aciertos: Carlos Edmundo de Ory, a un lado las extravagancias y los juegos de palabras, es poeta desde el principio. Para confirmarlo nos ofrece en *Energeia* una selección de sus libros iniciales, hasta ahora inéditos. *Poemas de adolescencia* se titula uno de ellos y podría titularse el conjunto. Resulta fácil adivinar cuáles eran las lecturas preferidas del joven, que recién terminada la guerra, a sus diecisiete años, comienza a escribir poesía en una provincia andaluza: los poetas modernistas, en general, y el primer Juan Ramón Jiménez, en particular. «La canción del ocaso» comienza de la siguiente manera: «En el agua verde/de la tarde lila/tu canción se pierde» (pág. 43). Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna constituyen también una influencia perceptible (cfr. poemas como «Ocaso lento» o «Y»). Más interesante que el magisterio de Juan Ramón Jiménez, por más acorde con la personalidad del joven poeta, es el de Julio Herrera y Reissig, muy evidente en algunos sonetos. «La tristeza amarilla» (pág. 37) tiene este espléndido final: «Todo es orquestación puesto en aroma/cuando la noche humildemente asoma/asustadiza y negra con carita de gato». Pero tan diversas influencias no le convierten en un poeta mimético: textos como «Invierno» o el poema que comienza «La tarde tiene ramas de luz triste» poseen ya una calidad sólo alcanzada raras veces por el Carlos Edmundo de Ory posterior.—JOSE LUIS GARCIA MARTIN (*Rivero*, 99, 5.º derecha. AVILES).