

porque al consistir en notas escritas en los años veinte y comentadas por él mismo en 1950, dan cuenta del paso del tiempo, tan vertiginoso en un arte que ha recorrido en pocas décadas una evolución que en otros medios fue secular:

«En menos de treinta años, ¡cuántas evoluciones en un arte que tan estrechamente depende de la técnica! Se puede preguntar lo que quedará dentro de treinta años de eso que nuestros contemporáneos llaman cine. ¿Y dentro de trescientos, cuando Corneille no tenga más lectores que tiene hoy *La Chanson de Roland* y Chaplin sea un hombre citado sólo por algunos eruditos? Sin duda, nuestro cine aparecerá entonces como la forma primitiva de un medio de expresión que hoy nos es difícil imaginar. O quizá su recuerdo sea uno de los más extraños vestigios de una civilización desaparecida»⁴.

Treinta años después de escritas, estas reflexiones del creador de *A nous la liberté* siguen siendo válidas. ¿Pasará con el cine lo mismo que ha sucedido con la novela o el teatro, que hace algunas décadas parecían destinados a desaparecer y cuya vitalidad se mantiene, a pesar del peso de una cultura contemporánea predominantemente audiovisual? Dejemos la respuesta para un próximo número. Quizá no haya que esperar trescientos años.—JOSE AGUSTIN MAHIEU (*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13*).

TEXTOS LINGÜÍSTICOS CREATIVOS: LA POESIA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY

El azar editorial ha querido que Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923) sea, ante todo, un poeta de antologías. La desatención en que durante largos años estuvo sumida su obra condenó a la categoría de inéditos a una interminable serie de libros profusos y confusos bastante desiguales. La fecundidad del poeta impidió luego, cuando su rescate en los años setenta, la publicación de unas poesías completas. Félix Grande, la persona que más ha hecho por la revalorización literaria del poeta, fue el encargado de preparar la primera antología importante de Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1969* (Edhasa, Barcelona, 1970), antología que todavía sigue siendo fundamental por el material complementario que incluye. Dos nuevas antologías, aparecidas este año de 1978, constituyen el motivo de las presentes líneas. Una de ellas, *Energeia* (Selecciones de

⁴ RENÉ CLAIR: *Reflection faite*, París, 1951.

Poesía Española, Edit. Plaza & Janés), ha sido seleccionada por el propio autor, quien, en un prólogo increíblemente mal escrito, niega carácter antológico al conjunto: «No siendo ajena, rechazo la exposición antológica por parecerme incompatible con la unidad ingénita de la obra, dentro de su transcurso (...). Aquí no restablezco, pues, la conexión de una poesía dispersa; al contrario, me limito a situarla en su exacta temporalidad caracterizada por su fundamento cíclico. He adoptado una pauta selectiva más bien aleatoria, dejándome llevar por el itinerario cronológico conforme a la distribución numérica de los poemas. Abundantes inéditos guardaban este asiento en concordancia con el resto alguna vez impreso en formato de libro» (págs. 9-10). *Energeia* nos ofrece así bastantes textos inéditos, entre ellos una muestra de la prehistoria del poeta (versos escritos entre sus diecisiete y sus veinte años que habían permanecido absolutamente inéditos hasta hoy). La segunda antología presenta un carácter bien distinto. Se incluye en una colección de clásicos (Letras Hispánicas, de Ediciones Cátedra) caracterizada por la calidad del material crítico complementario que suele acompañar a los textos. La edición de *Metanoia*, que tal es el título del libro a que nos referimos, ha sido preparada por Rafael de Cózar; incluye una selección de los poemas publicados en libros o en revistas, además de algunos inéditos recientes; la procedencia de los poemas, sus diversas publicaciones en el caso de que las hubiera, se anotan con minuciosidad. Una exhaustiva bibliografía y un extenso estudio preliminar (con alguna divagación pseudo-poética, para nuestro gusto) completan el libro. Se trata, como vemos, de dos antologías complementarias. Nosotros, sin embargo, vamos a dedicar estas notas fundamentales a *Energeia*, que es la obra que contiene mayor cantidad de inéditos. Nuestra aproximación será, lo apuntamos de antemano, parcial. Pretendemos ejemplificar con *Energeia* la teoría lingüística de la poesía desarrollada por José Antonio Martínez en *Propiedades del lenguaje poético* (Universidad de Oviedo, 1975). La poesía de Carlos Edmundo de Ory resulta particularmente apta para tal ejemplificación por la abundancia de expresiones agramaticales que encontramos en sus versos. En ningún otro poeta español encontramos tan escaso respeto por la gramática. Sus textos constituyen así una continua sorpresa expresiva, aunque no siempre alcancen el nivel de la poesía, quedándose con frecuencia—herencia postista, sin duda—en la broma más o menos ingeniosa. La intención de José Antonio Martínez es formular una teoría poética concebida como parte integrante de la lingüística. Comprobar la validez de esa teoría con uno de los poetas que más parecen alejarse de la norma lingüística del español resulta así doblemente interesante. Para Martínez sólo la teoría glosemática permite una adecuada consideración de la poética como parte integrante de la lingüística. En efecto, según

Hjelmslev, la lengua puede ser considerada a tres niveles distintos de abstracción: como *esquema* (forma pura), como *norma* (forma material) o como *uso* (conjunto de hábitos); aparte de estos tres aspectos se encuentra el *acto lingüístico* (o hablar concreto). Ni la lengua como *esquema* ni la lengua como *norma* son fundamentalmente un sistema de *signos*, sino de *figuras* (fonemas o semas) que se utilizan para construir signos. En los textos poéticos es frecuente la creación de nuevas expresiones o nuevos contenidos de signos y también de asociaciones inéditas entre expresiones y contenidos usuales. Si el signo perteneciera al sistema lingüístico, tales textos escaparían a la competencia de la teoría lingüística. Pero el signo, en la concepción glosemática, es una unidad que pertenece al *uso*. La poesía supone así un desvío, pero no del sistema de la lengua (no se trata, como pretenden los generativistas, de que los textos poéticos sean generados por una *gramática* especial), sino del uso vigente: el acto lingüístico (o hablar concreto) puede atenerse o no a tal uso. En el primer caso, tenemos el denominado por Martínez *acto lingüístico imitativo*, y en el segundo, el *acto lingüístico creativo*. El texto poético es un acto lingüístico siempre del segundo tipo. La noción de creatividad que maneja Martínez se encuentra en relación con la que encontramos en la gramática generativa. Para la GGT todos los textos lingüísticos serían creativos, si bien de tres modos diferentes: *a*) siguiendo las reglas de la gramática y produciendo textos nunca antes emitidos; *b*) contraviniendo alguna de esas reglas, y *c*) añadiendo reglas adicionales. Para nosotros sólo serían creativos los dos últimos tipos de textos. Algunos ejemplos de textos que contravienen las reglas de la gramática: «Y amo tus orejas donde me lluvio yo» (*Energeia*, pág. 53); «Ay lo hijo no gimás» (pág. 76). El siguiente poema (procedente, como todas las citas que hagamos en este trabajo, a menos que se indique lo contrario, de *Energeia*) nos puede servir para ejemplificar los textos del tercer tipo: «Para mí/el páramo//Me digo/mendigo» (pág. 212). En un caso, se alteran las reglas de la lengua al funcionar un sustantivo bien como verbo (lluvio) o como adjetivo (hijo); en el otro, se añade la regla adicional de la repetición de fonemas en verbos sucesivos. El texto creativo puede ser así *desviado* (creatividad del segundo tipo) o *anómalo* (creatividad del tercer tipo). El resultado de la desviación es siempre un aparente sin sentido (desde nuestros hábitos lingüísticos se trata de un error gramatical o de un absurdo); el procedimiento que nos permite dotar de sentido a los textos desviados se denomina *reducción* (consiste en un modo de interpretación, en proporcionar una representación semántica a un texto que no admite ninguna a partir de los usos de la lengua). El texto creativo *anómalo* (esto es, aquel que presenta una serie de relaciones adicionales que, aunque previstas por el sistema lingüístico,

son inéditas en los usos) no necesita del procedimiento de la reducción, ya que admite una representación semántica a partir del uso vigente de la lengua.

La gramática generativa clasifica en tres grupos los textos que nosotros hemos denominado desviados según el tipo de reglas que violen: 1) textos que violan las reglas de categorización (un sustantivo, por ejemplo, pasa a ocupar el lugar que debería ocupar un verbo); 2) textos que violan las reglas de subcategorización (un verbo intransitivo pasa a funcionar como transitivo), y 3) textos que violan las reglas selectivas (colocar como sujeto un sustantivo abstracto cuando el verbo exige el rasgo 'humano'). La gramática generativa considera *agramaticales* sólo a las expresiones de los dos primeros tipos; las del último apartado serían simplemente *asemánticas*. En los textos poéticos, lo más frecuente es encontrarse con violaciones de las reglas selectivas (la mayoría de las metáforas son de este tipo); la sintaxis, en cambio, hasta la llegada de la vanguardia, ha solido ser respetada por los poetas. La poesía de Carlos Edmundo de Ory se caracteriza por la abundancia de expresiones agramaticales en su más estricto sentido. Los ejemplos de textos desviados citados anteriormente violaban las reglas de categorización, lo mismo que estos otros que enumeramos a continuación: «No te ir» (pág. 93). «Paloma mía estoy infierno en cama» (pág. 192). «Estoy acción y nunca te abandono» (pág. 185). Igualmente frecuentes son los textos que violan las reglas de subcategorización: «Me viajo en mujer no llego nunca» (pág. 203). A las desviaciones señaladas por la gramática generativa, añade Martínez las desviaciones internas a la palabra. Las palabras (no entramos ahora en los problemas que su definición lingüística plantea) pueden estar integradas por varios signos mínimos (raíces, derivativos, morfemas), lo que posibilita la existencia de desviación. Tales desviaciones resultan, en opinión de Martínez, bastante infrecuentes, debido a que «el hablante, por lo regular, es un usuario, no un acuñador de palabras». La originalidad de Carlos Edmundo de Ory queda así de nuevo resaltada, ya que las desviaciones internas a la palabra son frecuentísimas en sus textos. Para el lector, que interpreta tales desviaciones como creaciones léxicas, el poeta se convierte en un acuñador de palabras. A continuación ofrecemos un intento de análisis y clasificación de los neologismos que aparecen en *Energeia*:

1) El uso lingüístico puede resultar alterado en la concatenación de *raíz y morfemas*. Es frecuente que una raíz nominal reciba directamente (sin intermedio de un derivativo heterogéneo) morfemas verbales: *llovio* (pág. 53). A veces, la forma verbal coincide con la nominal y es la presencia de un pronombre átono lo que nos indica que se ha convertido en verbo: *águame* (pág. 158), *bestiame* (pág. 179), *palóma-*

me (pág. 192), *cuérponos* (pág. 179), *nos manos* (pág. 200). El fenómeno anterior puede ir acompañado de sincretismo preposicional: *te entier-no* (pág. 98). La aparición anómala del morfema de femenino es también frecuente: *dinera* (pág. 145), *mujera* (pág. 155), *celesta* (pág. 156; no creemos que se refiera al instrumento musical de ese nombre), *mari-da* (pág. 173). La alteración del uso lingüístico es menor cuando a un infinitivo se le añade el morfema de plural: *acariciares* (pág. 32), ya que al ser el infinitivo un sustantivo verbal, puede fácilmente adquirir los morfemas propios del sustantivo (cfr. *cantar-cantares*, plenamente nominalizado).

2) En la concatenación de *raíz* y *derivativo* se encuentra el origen de otras creaciones léxicas. La anomalía es a veces mínima: *melanco-lismo* (pág. 36), *doctrinariotes* (pág. 92). Un derivativo heterogéneo que convierte adjetivos en sustantivos, se aplica a una palabra que ya es sustantivo: *españez* (pág. 137). En el añadido de un nuevo prefijo a raíces ya prefijadas se encuentra en otras ocasiones la alteración: *desenferma-te* (pág. 184), *desdesesperar* (pág. 180). Es frecuente que una palabra siga en su derivación el modelo de otra con la que de alguna manera se encuentra relacionada: *niñocitos* (pág. 72) sigue el modelo de *buene-citos*; *lautreamontcito* (pág. 197), el de la mayoría de los nombres propios. Se dan también casos de adverbialización anómala: *caminantemen-te* (pág. 175). En ocasiones resulta difícil decidir si nos encontramos ante una derivación no habitual o ante un entrecruzamiento de diferentes palabras, como los que analizaremos en el apartado siguiente: *pensa-rientos* (pág. 72) pueden ser un derivado de *pensar* o un cruce entre *pensar* y *pensamiento*; *acompañánticos* (pág. 73) puede ser un derivado de *acompañante* o un cruce entre *acompañar* y *cánticos*.

3) La concatenación de raíces puede ser por *yuxtaposición* o por *entrecruzamiento*. En el primer caso, dos palabras se unen para formar una nueva sin que en ellas se den cambios fónicos: *manosusurros* (página 200). En el segundo caso, se aprovechan las identidades parciales entre la expresión de diferentes signos para unificarlos en una secuencia única: *carliño* (pág. 154), cruce de *Carlos* y *cariño*; *tristísica* (pág. 154), *triste* y *tísica*; *humanoche* (pág. 154), *humana* (o *humano*) y *noche*; *her-manuestra* (pág. 163), *hermana* y *nuestra*; *canorca* (pág. 228), *canoa* y *horca*. Como vemos, la concatenación de raíces por entrecruzamiento aprovecha los segmentos paronomásticos que aparecen en diferentes palabras. En ocasiones lo que hay es un entrecruzamiento entre las sílabas de diversas palabras presentes en el texto (la creación léxica es así doble): «Soy mágico, soy másico/soy lótico, soy mísgico» (pág. 209); *músico* y *mágico* entrecruzan sus sílabas, y lo mismo le ocurre a *lógico* y *místico*. También en los casos de *yuxtaposición* se da un fenómeno

semejante: «Esta flor/Floresta./Esta estrella/Estrellesta» (pág. 213); la relación con el calambur y la paronomasia quiásmica resulta aquí evidente. No siempre es fácil determinar los elementos que intervienen en el entrecruzamiento: *Laumecarlos* (pág. 163), el contexto nos lleva a «Laura», pero no explica la sílaba «me»; en *nocheche* (pág. 158) resulta dudoso que se trate incluso de un entrecruzamiento. *Amorófagos* (página 126) se construye según el modelo de «antropófago».

En relación con el fenómeno de creación léxica que estamos estudiando se encuentran las desviaciones en el uso gráfico de la lengua, muy frecuentes también en Carlos Edmundo de Ory. El blanco que separa las diferentes palabras se omite a menudo. En el poema «Carmen» (página 163) se encuentran expresiones como: «Ojomírame»; «Lauradime», «Somosnoche», «Besosomos», etc. A veces resulta difícil distinguir entre tales anomalías gráficas y la concatenación de raíces por yuxtaposición. José Antonio Martínez, de quien tomamos el esquema conceptual que aplicamos en estas notas, habla de *desviaciones* para referirse a las alteraciones del uso gráfico de la lengua. Pero en sentido técnico, tales alteraciones lo mismo pueden ser *desviaciones* que *anomalías*. Hay anomalías en los casos antes citados y también en el título del poema «Krisis» (pág. 192) o en el verso «y llamando carlos a mí carlosamí» (página 230). El poema «Ortografía ebria» (pág. 215) constituye, en cambio, un buen ejemplo de alteraciones gráficas que comportan desviación: «Tabios míos tabios que bebíanse/las tágrimas tan tristes./Conozco la relleza de llorar./Y aquí pienso en los meyes/y las meinas y en los/bríncipes y las brincesas/que también alguna vez lloraron/de apores y de peseos/mojando con sus tágrimas el trono/y sus tabios de olo». La razón por la que consideramos unas alteraciones gráficas anomalías y otras desviaciones es clara: en el primer caso, la expresión resultante posee un sentido; en el segundo, no (de ahí que las anomalías gráficas sean más fácilmente generalizables: es frecuente en el lenguaje no poético encontrar nombres propios escritos con minúscula).

Al referirnos al problema de las creaciones léxicas tenemos que considerar sus relaciones con la «jitanjáfora». Bousño utiliza este término (creado por Alfonso Reyes) para denominar a las voces inventadas por los poetas, voces a las que no se dota de significado conceptual alguno, aunque sí de significado «irracional». La «jitanjáfora» constituiría el *tercer tipo de irracionalidad*, menos legítimo estéticamente que los otros dos; para que posea validez poética ha de tener una apoyatura conceptual en el resto del poema (cfr. *El irracionalismo poético*, págs. 39-47). Martínez distingue entre las creaciones léxicas interpretables, esto es, aquellas a las que el lector, por medio de determinados mecanismos, otorga un contenido, y las que no son interpretables, las que no reciben