ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS EN LA POESÍA: ANTECEDENTES EN EL «TEMA CON VARIACIONES» DE AMADO ALONSO

0. En su «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una retórica general)» hace constar García Berrio el desigual interés que despiertan los diferentes tipos de discurso, en cuanto a su descripción desde el punto de vista lingüístico: «Son incontrovertibles [dice] las desigualdades actualmente existentes que arrojan tipos de discurso perfectamente descritos como el narrativo, frente a otros relativamente inéditos desde el punto de vista lingüístico. El conocimiento de tipos de discurso como la descripción y la argumentación [...] por no hablar del total vacío taxonómico en que cristaliza el interés moderno por el género clásico de la expresión sintomática-intimista y subjetiva conocida tradicionalmente como lírica, no resulta doctrinalmente proporcionado, en modo alguno, a la decisiva importancia de tales nociones en una descripción lingüística».[1]

Haciéndonos eco de esta queja abordamos, en el presente artículo, un tema que concierne a la descripción lingüística de estructuras poéticas en el verso lírico; tratamos, con ello, de rellenar un pequeño hueco de este «vacío taxonómico» al que alude García Berrio.

---

[1] A. García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una retórica general)», en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2, 1984, pp. 30-31.

La necesidad de una retórica de la composición discursiva fue muy bien planteada y atendida por los formalistas rusos, que fijaron algunos principios ordenadores de la construcción literaria (tanto en la prosa como en el verso); puede servir de ejemplo la noción de *patrón* o *impulso rítmico*, estudiada por Tomaschevski y Brik,[2] que concibe al «metro» como un resultado del «ritmo», y a su vez al impulso rítmico como una de las numerosas manifestaciones de la organización interna del discurso poético. También la Estilística se ocupa de la composición discursiva en el poema, al plantear la noción de *convergencia*[3] según la cual, en este tipo de discurso literario, los diferentes recursos utilizados se integran en relaciones de dependencia vertical de unos con otros.[4] La existencia en la poesía, para Jakobson, de un *sistema* de continuas correspondencias entre los diferentes niveles del lenguaje;[5] la propuesta del *emparejamiento* o *coupling*, por parte de Levin,[6] como principio estructurador del poema; o el concepto de *isotopía*, postulado por Greimas,[7] gracias al cual se produce la coherencia semántica del discurso, son nociones claves (que veremos con más detenimiento

---

[2] Tz. Todorov (edit), *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, 1965, pp. 107-126.

[3] Véase M. Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix-Barral, 1976; E. Hernández-Vista, «La linealidad de la comunicación lingüística», en A.A.V.V., *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, Madrid: C.S.I.C., 1967.

[4] Del mismo modo, la neorretórica plantea la necesidad de una lectura tabular, frente a la lectura lineal que se hace de los textos. Véase J. Dubois y otros (groupe *mi*), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruselas, Ed. Complexe, 1977.

[5] R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 225; y *Dialogues avec K. Pomorska*, Paris, Flammarion, 1980, p. 102.

[6] Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid: Cátedra, 1974.

[7] A. J. Greimas, *Semántica estructural (Investigación metodológica)*, Madrid: Gredos, 1971, p. 81; y *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid: Fragua, 1973, p. 222-224.

en el desarrollo del presente artículo) para el estudio de la descripción de estructuras poéticas.[8]

Pero «a nadie menos que a los españoles pueden sorprender o parecer novedosos estos esfuerzos contemporáneos, inducidos por el formalismo ruso, para desentrañar el quid de la lengua poética», advierte Lázaro Carreter en la presentación del libro de Levin *Estructuras lingüísticas en la poesía.* Y añade a esta advertencia: «Al margen de aquel influjo, y muchos años antes de que se ejerciera en América y Europa, Dámaso Alonso lograba revelar con éxito determinados artificios constructivos —bimembraciones, trimembraciones, pluralidades, correlaciones—, realizando un esfuerzo, no bien comprendido hace un cuarto de siglo, para alcanzar un «conocimiento científico» de la poesía».[9]

No es nuestro propósito analizar aquí todas las obras que, como en el caso de Dámaso Alonso, pueden resaltar como precursoras de una Poética actual en la que prime, para el estudio del verso, la investigación científica (dejamos este objetivo para un futuro trabajo); pero sí queremos centrarnos, de momento, en un autor, Amado Alonso, cuyas ideas sobre la construcción del lenguaje del verso merecen ser también destacadas como precursoras de dicha Poética. En algunos de sus comentarios sobre *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* obra publicada en 1952, subyacen ya, como veremos a continuación, muchas de las teorías que han sido fundamentales, posteriormente, para la explicación de las estructuras del lenguaje en la poesía.

1. Amado Alonso, en su citado estudio *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* analiza «un procedimiento rítmico de gran valor

---

[8] Remitimos a la exposición que hace José M.ª Pozuelo, de todas estas teorías, en *La lengua literaria,* Málaga: Librería Agora, 1983, pp. 109-125.

[9] Lázaro Carreter hace referencia a la obra de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española,* Madrid: Gredos, 1951. Véase Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía,* o. c., p. 18.

artístico» al que denomina *tema con variaciones,*[10] y al que asigna dos posibilidades que recogemos y analizamos por separado. La finalidad de esta reorganización del tema con variaciones es realizar una exposición resumida y clarificadora del procedimiento rítmico localizado por Amado Alonso, para ver, en el siguiente apartado, cómo en las nociones de dicho procedimiento aparecen antecedentes de muchas teorías desarrolladas posteriormente sobre la descripción lingüística de estructuras poéticas en el verso lírico.

Las dos posibilidades que asigna Amado Alonso al tema con variaciones son las siguientes:

a) La reiteración de un elemento en combinaciones rítmicas diferentes.

b) La alternancia musical de un elemento con otro u otros fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional.

Estos dos modos de recurrencia rítmica quedan suficientemente ejemplificados mediante abundantes comentarios sobre los versos del poeta chileno. Dentro de la primera posibilidad recoge Amado Alonso las repeticiones, con variantes, de una palabra o de una frase; bien en combinaciones asimétricas, bien de manera organizada. Tomamos dos ejemplos entre los muchos comentados por el autor:

Es verdad, es *la luna* descendiendo
con crueles sacudidas de esponja, es, sin embargo,
la luna tambaleando entre las madrigueras,
la luna carcomida por los gritos del agua,
los vientres de *la luna,* sus escamas
de acero despedido; y desde entonces
al final del Océano desciende,
azul y *azul,* atravesada por *azules,*
ciegos azules de materia *ciega,*
arrastrando su cargamento corrompido...
(El Sur del Océano)

[10] Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 7.ª ed., 1977. En pp. 100-114 pueden localizarse todas las referencias y citas que se recogen en este artículo sobre «tema con variaciones».

En este caso, como puede observarse en los términos subrayados, la insistencia en una misma palabra aparece de manera asimétrica. Pero la repetición de un mismo elemento puede darse también de forma muy organizada, como en el poema *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, cuyos ritmos comenta Amado Alonso muy acertadamente en su obra [11] (añadimos el subrayado de los términos afectados por esta primera posibilidad de recurrencia rítmica):

Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte *cae*
vienes volando.

Mientras la lluvia de tus dedos *cae,*
mientras la lluvia de tus huesos *cae,*
mientras tú médula y tu risa *caen*
vienes volando.

Sobre las piedras en que te derrites,
corriendo, invierno *abajo,* tiempo *abajo,*
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

Este estribillo que cierra siempre las estrofas, y la aparición de un elemento formal repetido al comienzo o al final de los endecasílabos, establecen ahora, entre otros, los procedimientos rítmicos del poema.

Pero la reiteración no tiene por qué afectar únicamente a una palabra o una frase, puede también «afectar al cuerpo fonético de las palabras». Así, junto a estas repeticiones arriba localizadas, recoge Amado Alonso ejemplos como «las húmedas estrellas *absolutas* y *absortas*» (de *El hondero entusias-*

[11] En un trabajo anterior hemos ampliado el comentario de Amado Alonso sobre este poema de Neruda, analizando, en la elegía, tanto la presencia de unidades de la métrica clásica como otras recurrencias rítmicas propias del verso cuando éste se descarga del golpeteo regular tradicional. Véase P. Rubio Montaner, «La saturación rítmica en un poema de Pablo Neruda», en *Castilla,* n.º 8, Universidad de Valladolid, 1984, pp. 120-126.

ta), «*girante, errante noche,* la cavadora de ojos» y «para tus manos *suaves* como las *uvas*» (de *Veinte poemas*). Y al comentar este procedimiento en *Residencia en la Tierra,* hace una lista detallada de posibilidades: «inflexión de las vocales dentro de un cortejo repetido de consonantes» (*galopa* y *golpea, escama y espuma);* «conjunción de vocablos que en su cuerpo fonético sólo difieren en algún elemento leve y sonoro» *(n, l, r, d);* «repetición de la sílaba fuerte por acentuada o por inicial» *(cruzan y crujen, polvo podrido, rosas rotas)* etc.

La segunda posibilidad de tema con variaciones, es decir la «alternancia musical de un elemento con otro u otros fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional», queda del mismo modo abundantemente constatada. En el fragmento arriba citado de la elegía a Rojas Jiménez, observa, por ejemplo Amado Alonso, la repetición de los versos que se inician con *mientras* e «introducen una variante cualitativa en su mitad». El procedimiento rítmico ahora es, además de la reiteración formal antes comentada, el de una alternancia de elementos que fonéticamente son diferentes pero a los que el poeta equipara o identifica emocionalmente: los *dedos* del amigo, los *huesos,* la *médula,* la *risa,* el *corazón;* es decir, la desintegración material del amigo, cuya muerte se va transformando en las diferentes partes de su cuerpo. Del mismo modo se identifican *llanto, sufrir, muerte, noche y lamento,* en el poema *Enfermedades en mi casa.* Ahora la recurrencia afecta a términos que el poeta relaciona en su pensamiento, términos fonéticamente diferentes pero a los que se les asigna unas afinidades semánticas en función de un factor emocional.

Estamos ante la idea de «pensamiento amorfo» de Hjelmslev,[12] idea que recoge Samuel R. Levin para hablar, precisamente, de equivalencias semánticas en poesía: «afirmamos que dos formas son semánticamente equivalentes en tanto que coinciden en su parcelación del «pensamiento amorfo»

---

[12] L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje,* Madrid: Gredos, 1971, pp. 79 y ss.

exterior a toda lengua, pero utilizada por todas ellas como referencia. Así, los sinónimos se consideran equivalentes y forman paradigmas; por ejemplo, los nombres de animales, grupos de términos abstractos, e incluso de palabras como *luna, estrella, mar* y *tiempo,* entre las cuales puede afirmarse que existe una serie de afinidades semánticas».[13]

2. Porque el asunto del *tema con variaciones* de Amado Alonso no es, en cierto modo, sino el problema de los *emparejamientos* o *couplings* que propone Levin en su obra *Estructuras lingüísticas en poesía.* El coupling es definido aquí como «la colocación de elementos linguísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes».[14]

En la teoría de Amado Alonso subyace la primera exigencia del emparejamiento; tanto la reiteración de un elemento en combinaciones rítmicas diferentes, como la alternancia de elementos fonéticamente diferentes pero del mismo signo emocional, suponen *la aparición,* en el poema, *de elementos lingüísticos equivalentes* en los distintos niveles del lenguaje (hemos visto reiteraciones que afectan a los niveles fónico, morfológico y semántico; también la posibilidad de equivalencias sintácticas es constatada por el autor, por ejemplo: «las largas enumeraciones, con repetición de una misma fórmula sintáctica, caracterizan el ritmo de los *Tres cantos materiales,* la *Oda a Federico García Lorca, El Desenterrado* y *El reloj caído en el mar*»).

---

[13] Samuel R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía,* o. c., p. 65.

[14] Ibíd., pp. 49-50. Como aplicación de su teoría puede consultarse el análisis que hace el autor, en el capítulo 6, de los emparejamientos que aparecen en el soneto XXX de Shakespeare. Remitimos también al análisis que realiza Lázaro Carreter (conforme al método de Levin) sobre un soneto de Luis de Góngora, en el «Apéndice» del libro.

José M.ª Pozuelo, por su parte, ejemplifica el coupling mediante el análisis de los casos presentes en el poema «A José María Palacio», de Antonio Machado; en *La lengua literaria,* o. c., pp. 1.15-118.

Pero, aunque no lo formule de manera explícita y sistemática, también puede deducirse, de sus comentarios, la segunda exigencia del emparejamiento: que la equivalencia de elementos lingüísticos aparezca *en posiciones* también *equivalentes en la cadena.* Por ejemplo, en el siguiente fragmento de Barcarola:

> Si solamente llamaras,
> su prolongado son, su maléfico pito,
> su orden de olas heridas,
> alguien vendría acaso,
> alguien vendría,
> desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar
> alguien vendría, alguien vendría.
>
> Alguien vendría, sopla con furia,
> que suene como sirena de barco roto,
> como lamento...

tras hacer un detallado comentario sobre la construcción del poema y su tensión emocional, resume: «El «alguien vendría» se ha repetido ya cuatro veces [se refiere al primer período estrófico], *en dos parejas;* el segundo de la primera con una variante (la supresión del «acaso»); *las dos últimas con la variante que supone el ir juntos, repitiendo* como en resonancia y eco *a los dos primeros y volviendo al pensamiento como el acorde final definitivo* que los músicos repiten una vez más cuando ya parecía agotado. Y *al iniciar el período estrófico siguiente,* el «alguien vendría» *se presenta de nuevo,* no ya cerrando la curva de los compases finales, sino en elevación, *como punto de arranque del nuevo movimiento*».

Se deduce claramente de estas precisiones, que Amado Alonso se preocupa no sólo de las equivalencias (reiteración de «alguien vendría») sino de las posiciones, globalmente pertenecientes al esquema anafórico, en que dichas equivalencias se hallan localizadas (posiciones que hemos subrayado en su comentario) y parecen fundamentales para ir marcando el ritmo del poema y sus efectos estilísticos.

Del mismo modo observa posiciones rítmicamente significativas cuando, en algunos pasajes de Pablo Neruda, «merece

destacarse la repetición de una palabra *al principio y al final* de un verso»; cuando «un mismo juego rítmico se repite *en el final» de los períodos estróficos;* o cuando la estrofa «avanza entre cortas enumeraciones *articuladas en zigzag»* (seguimos subrayando los términos referidos a las posiciones de la reiteración). No estamos, por lo tanto, ante el simple juego rítmico por repetición de elementos, sino ante la importancia de que dicha repetición se encuentre colocada de manera sistemática y significativa.

Es el problema de la función poética aplicada al verso libre. «Sin la función poética, presente hasta la exageración, el verso libre no existiría» afirma Lázaro Carreter partiendo del repetido principio de Jakobson acerca de cómo opera dicha función: *la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de la combinación;* la equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia.[15] La función poética actúa llamando la atención sobre el lenguaje mismo, lo que consigue mediante repeticiones o recurrencias que se producen en los diferentes niveles del lenguaje. Para Jakobson, las recurrencias y los paralelismos no son fenómenos aislados; por el contrario, la equivalencia fónica, gramatical y semántica es promovida a rango constitutivo de la secuencia poética.[16]

Pero ¿por qué esta afirmación, por parte de Lázaro Carreter, de la presencia «hasta la exageración» de la función poética en el verso libre? Dos razones nos da como respuesta. En primer lugar recuerda cómo el principio de Jakobson establece una diferencia fundamental entre el uso común del lenguaje y el uso poético: «En el uso común del lenguaje, una vez que se ha realizado la «selección» dentro de un paradigma, se da normalmente por definitiva, y se pasa a la siguiente; tras ésta, a otra, y no se vuelve sobre ninguna de ellas. El prin-

[15] Véase R. Jakobson, «Lingüística y poética», en *Ensayos de Lingüística General,* Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 360; F. Lázaro Carreter, «Función poética y verso libre», en *Estudios de Poética,* Madrid: Taurus, 1976, pp. 55-58.

[16] R. Jakobson, *Questions de poétique,* o. c., p. 225.

cipio de Jakobson establece que la función poética consiste justamente en lo contrario: el escritor no se olvida de las «selecciones» que ha realizado, ni de los paradigmas de voces (sinónimas o antónimas, homófonas, parónimas, copartícipes de semas, etc.) en que ha efectuado su elección. Tampoco se desentiende de los fonemas y sus combinaciones o de las estructuras sintácticas que han aparecido; por el contrario, sigue proyectando el paradigma sobre la secuencia; y ésta, a su vez, engendra nuevos paradigmas sintagmáticos, que siguen repitiéndose: lo vertical se proyecta así sobre lo horizontal, y la secuencia se hace asiento de todo tipo de recurrencias».[17]

El verso libre goza, como lenguaje poético, de esa constante proyección del paradigma sobre la secuencia. Pero además —y ésta es la segunda razón— al perder el verso los corsés de la métrica hubo de afirmarse, frente a la prosa, echando mano de otros factores rítmicos diferentes de los tradicionales: así, *la repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo.*[18]

Cuando Amado Alonso, al hablar de tema con variaciones, localiza diversas posibilidades de reiteración en los distintos niveles del lenguaje (fónico, morfológico, sintáctico y semántico) y recoge la importancia rítmica de la posición de dichas reiteraciones en el poema, está planteando implícitamente el principio de la función poética arriba citado; porque la equivalencia es promovida al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia. La conclusión que hace sobre los versos de *Barcarola* (y que puede ser válida para todos los casos por él analizados) es ilustrativa a este respecto: hay en ellos, dice, «una inspirada disposición de elementos que subrayan, con su repetición y variación, el ritmo respiratorio de esta poesía». Efectivamente su estudio queda ceñido, limitado, a la obra de Neruda, pero sus comentarios sobre la *repetición* y *disposición* de elementos lingüísticos en el poema, están lle-

---

17 F. Lázaro Carreter, «Función poética y verso libre», cit., p. 56.
18 Ibíd., p. 60.

nos de grandes aciertos. Como observa Lázaro Carreter, «lo único sorprendente es que definiera esas repeticiones y variaciones como rasgos individuales —estilísticos— del gran lírico chileno, cuando son absolutamente consustanciales con el verso libre».[19]

Otros conceptos como el de *isotopía,* postulado por Greimas, pueden relacionarse también, y muy directamente, con las recurrencias rítmicas que propone Amado Alonso. Si Jakobson habla de equivalencias paradigmáticas y Levin propone la idea de los emparejamientos, el concepto de isotopía se mueve en un marco teórico muy similar. En su *Semántica estructural* define Greimas la isotopía del siguiente modo: «Un mensaje o una secuencia cualquiera del discurso sólo pueden ser consideradas como isotópicas cuando poseen uno o varios clasemas en común».[20] Y en su obra *En torno al sentido* encontramos el concepto de isotopía como: «Conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades».[21]

Cuando en el poema se produce la reiteración de un contenido semántico, de tal modo que se establecen dependencias de los sememas respecto a un haz, surge la isotopía; y ese haz isotópico es quien organiza el discurso como algo homogéneo, quien posibilita una lectura uniforme de contenido. De este modo, en la «alternancia de elementos que fonéticamente son diferentes pero poseen el mismo signo emocional» está latente la noción greimasiana de isotopía; puesto que esos elementos repetidos en virtud de un contenido emocional pueden organizar, según Amado Alanso, «partes de un poema» o, incluso «su estructura completa». Elementos que, además, no tienen por qué pertenecer al mismo campo semántico (ya he-

---

19 Ibíd., p. 60.

20 A. J. Greimas, *Semántica estructural (Investigación metodológica),* o. c., p. 81.

21 A. J. Greimas, *En torno al sentido. Ensayos semióticos,* o. c., p. 222.

mos hablado de la aparición de afinidades semánticas en función del factor emocional). De este modo se produce, en sus comentarios sobre la poesía de Neruda, la identificación *lluvia-muerte,* que se transforma a su vez en *dedos, huesos, médula, risa* o *corazón,* de modo que la desaparición (la *caída*) de las distintas partes del cuerpo del amigo configura así una isotopía (*Alberto Rojas Jiménez viene volando*); o se equiparan *llanto, sufrir, muerte, noche* y *lamento,* donde el sema «dolor» se reitera incluso en el lexema «noche», en virtud de la emoción del poeta y de la lectura de los versos (*Enfermedades en mi casa);* o se construye el poema mediante equivalencias de «sonidos», de modo que el *ruido oscuro* es igual a un *sonido de ruedas de tren con sueño* o al de las *aguas vacilantes* o al del *otoño en hojas* o al sonido de la *sangre (Barcarola).*[22]

En todos los casos de «alternancia de elementos fonéticamente diferentes pero con el mismo signo emocional», parece una convergencia de contenidos que se actualiza en la lectura del poema (por parte de Amado Alonso) y que sirve para organizar la coherencia discursiva de éste. Porque la noción de isotopía, como puntualiza José M.ª Pozuelo, «es tanto más valiosa cuanto menos se confunde (no debe hacerse) con la de *campo semántico.* Lexemas o palabras que nada tienen que ver en el Diccionario y cuya figura nuclear o nudo sémico está muy alejado (como «libro» y «noche») pueden en un texto concurrir en la formación de una isotopía por la actualización de unos semas contextuales».[23] Los comentarios de Amado Alonso apuntan a la reiteración de un contenido semántico, reiteración mediante la cual se pueden establecer una serie de dependencias de los sememas respecto al haz isotópico, de modo que el discurso poético se convierte en un conjunto unitario. Pero, más aún, si tomamos el concepto de isotopía am-

---

[22] F. Lázaro Carreter recuerda en «Función poética y verso libre» la explicación «memorable» que Amado Alonso hizo del poema *Barcarola,* o. c., pp. 59-60.

[23] José M.ª Pozuelo, *La lengua literaria,* o. c., pp. 120-121.

pliado por Rastier[24] como «toda iteración de una unidad lingüística» de manera que podemos distinguir no sólo *isotopías de contenido* sino también *isotopías de expresión* (sintácticas, prosódicas y fonémicas), los casos de «reiteración de un mismo elemento en combinaciones rítmicas diferentes», propuestos y analizados por Amado Alonso, tienen también aquí su cabida.

Podemos concluir diciendo que cuando Amado Alonso «descubre» y comenta un procedimiento rítmico al que denomina «tema con variaciones», está planteando ya algunos fundamentos de la explicación de estructuras lingüísticas en poesía. Posteriores teorías, que permiten mayores precisiones en su desarrollo, han venido a formular con un enfoque más científico el problema de los principios ordenadores de la composición literaria; pero los artificios constructivos descubiertos por Amado Alonso, suponen un valioso antecedente para abordar el estudio científico del lenguaje del verso.

PILAR RUBIO MONTANER
Universidad de Valladolid

[24] F. Rastier, «Sistemática de las isotopías», en A.A.V.V., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona: Planeta, 1976, p. 110.