José Antonio Hernández Guerrero

LA EXPRESIVIDAD POETICA

Análisis de Signo del Alba

de

Pedro Pérez-Clotet

UNIVERSIDAD DE CADIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1987

José Antonio HERNANDEZ GUERRERO, licenciado en Filologia Moderna y doctor en Filología Hispánica, es profesor titular numerario de Teoría de la Literatura de la Universidad de Cádiz.

Ha publicado más de treinta trabajos sobre sintaxis española, crítica literaria, historia de las ideas gramaticales, semiótica poética, y didáctica lingüística, entre los que destacan «El agua en las **Soledades** de Antonio Machado: semántica y simbolismo», «Datos para la historia de las letras gaditanas», «Estructura simbólica de «**El muro levantando** de Vicente Carrasco», «La teoría gramatical de Arbolí», «Lista y la polémica sobre el verbo único», «La aportación de Alberto Lista a la definición del artículo gramatical», «Estudio semántico de la función poética del tiempo», «Análisis semántico del simbolismo paisajístico en la poesía de Pedro Pérez-Clotet», «Análisis semántico de la luz y la sombra como símbolos poéticos», «El Anónimo de 1852 de Sanlúcar de Barrameda: Proyecto y Gramática de un idioma universal», «Filosofía y Gramática: una polémica «ideológica» en el siglo XIX», «La interjección como núcleo originario del lenguaje oral», «La teoría verbal de Jaime Balmes», «Principios y criterios lingüísticos para la elaboración de una didáctica de la Lengua Española», «Esquema didáctico para una explicación del lenguaje como comportamiento humano», «Análisis crítico del verbo en Eduardo Benot», «José Joaquín de Mora, un gaditano en Chile», «Las tertulias hispanoamericanas de los años 20», «La expresividad verbal», «Niveles significativos en «**Signo del Alba** de Pedro Pérez-Clotet». Es colaborador en las revistas **Gades, Archivo Hispalense, Revista Española de Lingüística, Revista de Filología Española, Boletín de Filología de la Universidad de Chile, Thesavrvs** (Boletín del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá), revista **Cádiz e Iberoamérica 1492-1992** y **Patio Abierto** (Revista de orientación educativa del I.C.E. de la Universidad de Cádiz). Sus últimos libros publicados son **Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36**, y **Platero** (1948-1954) **Historia, antología e índices de una revista literaria gaditana.**

Imprime «LA VOZ» - San Fernando. I.S.B.N.: 84-600-4829-2. - D.L.: CA.23, 1987

José Antonio Hernández Guerrero

LA EXPRESIVIDAD POETICA

Análisis de Signo del Alba

de

Pedro Pérez-Clotet

UNIVERSIDAD DE CADIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1987

INDICE

- **INTRUDUCCION**

- **LA EXPRESIVIDAD FONICA**

  Introducción
  Ritmo Poético
  Estrofas
  Versos
  Rima
  Aliteración
  Paranomasia
  Derivatio

- **LA EXPRESIVIDAD MORFOSINTACTICA**

  Introducción
  El Actualizador: su omisión
  Adjetivación
  El Verbo
  La Coordinación

- **LA EXPRESIVIDAD LEXICOSEMANTICA**

  Introducción
  Cuantificación Léxica
  Análisis contextual del léxico
  La imagen

- **LOS TEMAS**

  El paisaje
  La luz y la sombra
  El tiempo

- A modo de Conclusión.

- Bibliografía.

- Apéndice - *Signo del Alba* -.

INTRODUCCION

El lenguaje poético se diferencia del lenguaje referencial por su mayor carácter pluridimensional, por su más intenso poder polivalente y por su extraordinaria capacidad multisignificativa (1). La poesía sorprende, emociona y divierte, por lo que dice, por lo que sugiere y por lo que evoca. El poeta habla a la imaginación, a los sentimientos y a la fantasía. Reproduce un mundo real y crea un universo ideal. Y todo ello lo logra gracias al empleo de los medios e instrumentos que ponen a su disposición las diferentes lenguas. Los procedimientos poéticos, aunque en distinta intensidad y diferente cantidad, están virtualmente activos en los demás usos y funciones de las lenguas naturales. El lenguaje poético llega a ser cualitativamente distinto del lenguaje referencial a partir de un cierto nivel, de una determinada cantidad de usos genéricos. El salto cualitativo se produce por acumulación de recursos convergentes. Esta concepción está muy próxima a la teoría de Jean Cohen que repite la definición de Charles Bruneau, inspirándose en Valéry. Para estos autores la esencia de la poesía consiste en la *desviación* con respecto a la prosa o al lenguaje "normal". Nosotros (2) estamos de acuerdo en que esta definición posee un carácter negativo pues definir el estilo como *desviación* es decir no lo que es, sino lo que no es. Estilo es lo no corriente, lo no normal, lo no conforme a lo "standard" usual. También comprendemos el sentido excesivamente genérico de dicha caracterización y por eso precisamos, siguiendo al mismo Bruneau, que se trata de "una falta querida", de una desviación de la norma con intención y con resultado estéticos. (3) A pesar de todo, usamos la definición que acaba-

mos de formular porque ofrece, al menos, la ventaja de su operatividad. A partir de ella podemos trazar unas líneas metodológicas suficientemente válidas para la elaboración de una crítica científica. La desviación se puede y se debe medir, y la caracterización debemos hacerla a partir de una rigurosa cuantificación (4). Este tipo de estudio descriptivo supone, por lo tanto, dos momentos distintos: en el primero se ha de caracterizar el fenómeno que consideramos estilísticamente pertinente. El primer análisis deberá ser, por lo tanto, de orden cualitativo y consistirá en la identificación y descripción de dichos "rasgos pertinentes". En este sentido debemos interpretar las palabras de Greimas: "El verdadero problema del estilo es de orden cualitativo, no cuantitativo" (5).

Tras esta caracterización, función inicial de la crítica literaria, será posible y exigible que se efectúe un recuento y hasta una estadística. Para trazar el perfil caracterizador, para definir el estilo, tendremos que comprobar hasta qué punto los elementos descritos son verdaderamente significativos. La primera intuición aproximativa tendrá valor sólo si se acepta y valora como hipótesis y, sobre todo, si se utiliza como punto de partida de un trabajo riguroso de análisis, recuento y comparación, condición indispensable para una interpretación semiótica.

Este método descriptivo, esbozado aquí de forma tan simple y esquemática, –en realidad lo único que hemos hecho es señalar los principios básicos en los que nos apoyamos y que nos sirven de puntos de partida– vamos a explicitarlo de manera práctica aplicándolo a *Signo del Alba*, primer libro de poemas de Pedro Pérez–Clotet. La obra de este poeta de Villaluenga del Rosario es poco conocida y, sobre todo, ha sido escasamente estudiada (6).

Ruiz–Copete ha formulado la siguiente afirmación: "la poesía de Pérez–Clotet hay que buscarla en su contacto virgen y elemental con la naturaleza; en el orden del tiempo, en el carácter transicional entre una generación que consumía los últimos estertores surrealistas y otra nueva que buscaba al

hombre y su circunstancia como motivo esencial del verso" (7).

Aceptamos estas afirmaciones como hipótesis de trabajo y vamos a verificarlas mediante un análisis semiótico del texto. Partimos, por lo tanto, de una pregunta inicial: ¿Cómo y en qué influye el ambiente espacio–temporal en la poesía de este gaditano? ¿qué funciones referenciales, simbólicas, connotativas ejerce?. No es suficiente con que afirmemos que el tema de sus poemas es el tiempo o el paisaje. Debemos intentar contestar a preguntas como ¿cuál es el paisaje de Pérez–Clotet?. Porque, evidentemente, el poeta, lo mismo que el pintor, no copia fielmente la naturaleza que le rodea, sino que efectúa una selección original e interesada. Debemos preguntarnos también cuál es el significado que encierran esos elementos paisajísticos elegidos por el poeta y convertidos en significantes y en portadores de valores estéticos, religiosos, éticos, en definitiva cargados de fuerza connotativa o, como decíamos anteriormente, de sentidos polivalentes.

Partimos de un doble supuesto: primero que ningún camino descriptivo es por sí solo suficiente, ya que únicamente nos descubre y explica una parte de la realidad estudiada, y segundo que, en la práctica, es inviable contemplar un hecho literario desde todos los enfoques teóricamente posibles. Por eso nos hemos decidido por caminos concurrentes y empleamos un método mixto en el que nos valemos de algunas técnicas propias del comentario literario y de otros procedimientos más indicados para el análisis lingüístico. Sobre esta base apoyamos una interpretación semiótica. Se trata, por lo tanto, de una fórmula plural y convergente exigida por la naturaleza compleja del fenómeno literario.

El poema es un creación artística, poética, elaborada con materiales y recursos de una lengua determinada. La consideración literaria y el estudio lingüístico no se excluyen mutuamente ni podemos oponerlos con pretensiones de protagonismos ya felizmente superados. El tratamiento literario se debe fundamentar en una sólida base científica y el examen lingüís-

tico de un texto literario sirve en la medida en que tiene como meta la identificación de la clave profunda que le confiere calidad de fenómeno comunicativo y de hecho artístico.

Siguiendo estos criterios metodológicos, estudiaremos sucesivamente las diferentes capas que estructuran a *Signo del Alba*. Procuraremos, de todas maneras, no perder de vista la coherencia con que dichos planos se integran en una armoniosa unidad. La obra poética es, en definitiva, un apretado haz de líneas horizontales y verticales, sintagmáticas y asociativas, y un foco de significados denotativos y connotativos. Su estudio valdrá en la medida en que ponga de manifiesto la red estructurada de relaciones que le da unidad, coherencia y armonía, y le confiere, por lo tanto, sentido original y validez artística.

El libro, por voluntad del autor, constituye un conjunto unitario. Es el resultado de un concienzudo trabajo de selección y organización de materiales con la intención de elaborar una obra hasta cierto punto cerrada. Labor nuestra será descubrir las líneas internas que engarzan cada elemento según un plan general. Intentaremos poner de manifiesto los criterios que guían al poeta en la elección de las unidades y la fórmula que utiliza en la organización del conjunto.

En el análisis seguiremos un camino semasiológico, manteniendo el orden en que el oyente o el lector recibe e interpreta diferentes niveles del signo lingüístico. Prescindimos de planteamientos polémicos desde una perspectiva meramente teórica, y queremos advertir que al optar por esta organización sólo nos guiamos por criterios exclusivamente didácticos.

A partir de un estricto recuento estadístico, estudiaremos los procedimientos poéticos pertenecientes al nivel de expresión. Empezando por la descripción de las unidades mayores –estrofas y versos– seguiremos cuantificando y analizando los recursos fónicos más significativos en este libro de poemas–rima aliteración, paronomasia, derivatio–.

Juzgamos que un apartado indispensable de este trabajo

debe ser el dedicado a las fórmulas morfosintácticas más repetidas en *Signo del Alba* y, sobre todo, a aquellas que poseen las funciones poéticas y expresivas más características en esta obra.

Efectuaremos, a continuación, un estudio léxico–semántico situando el análisis en distintos niveles lingüísticos: en primer lugar, en el plano de lengua, cuantificaremos el material léxico empleado en el libro. Seguidamente, a nivel contextual, definiremos los valores semánticos determinados por sus relaciones sintagmático–distribucionales. Finalmente, desde una perspectiva más estrictamente poética, estudiaremos el contenido peculiar, el sentido específico, de cada elemento en el universo simbólico creado por Pedro Pérez-Clotet en *Signo del Alba*.

Resumiendo podemos decir que nuestro propósito consiste en definir el sistema de recursos y símbolos que dotan a *Signo del Alba* de unidad, de coherencia y de armonía. Queremos conocer las notas peculiares que caracterizan a este primer libro en verso del poeta de Villaluenga del Rosario. Pretendemos trazar el perfil poético e identificar el estilo de Pedro Pérez–Clotet.

NOTAS

1 Estamos de acuerdo, por lo tanto, con los autores que defienden que todo lenguaje es plurisignificativo. Repitiendo fórmulas que ya se están haciendo clásicas, podemos decir que todo texto cumple diferentes funciones, que todo proceso de comunicación es un fenómeno complejo de interacción, de intercambio multidireccional. La diferencia entre el Lenguaje poético y el coloquial, es como diremos enseguida, más cuantitativa que cualitativa.

2 Jean COHEN, *Estructura del Lenguaje poético.* Gredos, Madrid, 1977.

3 Charles BRUNEAU, "La Stylistique" en *Romance Phylology.* V.I. 1951—52, pp. 1—14

4 A.J. GREIMAS, "Linguistique statistique et linguistique structurale". *Le francaise moderne.* Octubre, 1962.

5 *Ibidem*

6 La obra literaria de Pedro Pérez-Clotet es la siguiente:

En verso:

Signo del Alba. Imp. Sur, Málaga, 1929
Trasluz. Col. Isla, Cádiz, 1933
A la sombra de mi vida Pen. Col., Madrid, 1935
Invocaciones. Col. Isla, Cádiz, 1941
A orillas del silencio. Ed. Meridiano, Málaga, 1943
Presencia Fiel. Ed. Católica Española, Sevilla, 1944
Soledades en vuelo. Adonais, Madrid, 1945
Noche del Hombre. Col. Mensajes, Madrid, 1950
Como un sueño. Insula, Madrid, 1956
Ruedo Soñado. Ed. Angel Caffarena, Málaga, 1961
Primer Adiós. Imp. Jiménez Mena, Cádiz, 1974

En prosa:

La Política de Dios, de Quevedo. Ed. Reus, Madrid, 1928

La Sierra de Cádiz en la Literatura. Imp. Repeto, Cádiz, 1937
Algunas notas sobre la Andalucía del P. Coloma. Imp. Repeto, Cádiz, 1940.
Tiempo Literario I. Col. Isla, Cádiz, 1939
Romances de la Sierra de Cádiz. Sdad. de E.H. Jerezanos, Jerez de la Fra. 1940
Tiempo Literario II. Col. Isla Cádiz, 1945
Bajo la Voz Amiga. Col. Isla Cádiz, 1949

7 Juan de Dios RUIZ–COPETE, "Pedro Pérez–Clotet, un nombre para una transición". *A.B.C.* Sevilla. Noviembre, 1976.

LA EXPRESIVIDAD FONICA

Introducción

En la lengua funcional el material fónico carece de valor absoluto: todos los elementos lingüísticos están al servicio de la eficacia comunicativa y el hablante selecciona los lexemas por su contenido semántico y no por sus características sonoras. En la lengua normal el material fónico es independiente del contenido significativo. Repitiendo a Alarcos Llorach, podemos afirmar que "la forma sonora de una palabra, de una frase, es arbitraria con respecto al significado, no existe obligatoriedad de que tales sonidos sean portadores de tal significación." (1)

En la lengua poética, por el contrario, los sonidos adquieren singular relevancia. Una vocal, una consonante, una variación tonal, etc. pueden estar dotados de calidad expresiva. "La lengua poética tiende a poner de relieve el valor autónomo del signo, (...) todos los planos del sistema lingüístico que no tienen en el lenguaje de comunicación más que un papel instrumental toman, en lenguaje poético, valores autónomos más o menos considerables. Los medios de expresión en estos planos y las mutuas relaciones existentes entre ellos y con tendencia a volverse automáticas en el lenguaje de comunicación tienden, por el contrario, a actualizarse en el lenguaje poético" (2)

La estilística ha estudiado con especial preferencia este tema y Dámaso Alonso defiende resueltamente lo siguiente:

"En poesía hay siempre una vinculación motivada entre

significante y significado. Este es precisamente nuestro axioma inicial. En él entendemos poesía en el sentido general del alemán DICHTUNG; pero podemos añadir que la motivación del vínculo entre significante y significado es aún mucho más patente en la poesía en verso, sobre todo en la lírica o en la narrativa teñida de fuerte matiz lírico." (3)

Pero, ¿dónde está la clave de su valor expresivo?. Podemos contestar diciendo que depende de su fuerza sugeridora y connotativa. El sonido (agudo o grave) despierta una reacción sensorial múltiple y una respuesta sentimental diferente.

Reacción sensorial: La capacidad sinestésica de la fantasía humana hace que un determinado sonido provoque no sólo sensaciones auditivas, sino también visuales, táctiles, olfativas, etc.

Respuesta sentimental: Los sonidos (igual que los otros estímulos sensoriales) están asociados a determinados estados de ánimo. El ritmo poético, con todos sus componentes, podrá poner en acto esta capacidad sugeridora. Para que de hecho se consiga tal efecto será necesario, por consiguiente, que la secuencia sonora posea carácter expresivo. El efecto sensorial o sentimental es el resultado de la asociación de determinados sonidos con unos contenidos psíquicos adecuados. "La temperatura sentimental, la configuración imaginativa del contenido poético se manifiesta no sólo por la secuencia y variaciones de la materia fónica, que, para hacerse expresiva, queda igualmente formalizada." (4)

Ritmo poético

Entre todos los rasgos que configuran al poema, destaca, por su condición definidora, el *ritmo*. Las tesis de 1929 del *Círculo de Praga* afirman: "La lengua de los versos se caracteriza por una jerarquía particular de los valores: el RITMO es el

principio organizador, y a él están estrechamente ligados los otros elementos fonológicos del verso: la estructura melódica, la repetición de los fonemas y de los grupos de fonemas". Entendemos, por lo tanto, el término ritmo en su sentido más amplio que no se limita sólo a *la disposición* del acento.

El ritmo es un fenómeno cósmico, físico, biológico, psíquico que llega a alcanzar una dimensión cultural a través de un dilatado proceso. El hombre adquiere conciencia del ritmo exterior e interior a él, a partir de las experiencias continuas que va viviendo. López Estrada afirma: "La naturaleza considerada como el contorno primario y elemental del hombre, impone ritmo a un gran número de sus manifestaciones; este principio tiene bases biológicas, pues casi todos los procesos vitales poseen sentido rítmico. La vida del hombre se gobierna a través de los ritmos cardíacos, hepáticos, cerebrales, tiroideos, etc." (5)

Esta inmersión del hombre en el ritmo hace que le produzca sensaciones placenteras y que la utilice como medio de creación de belleza. Lukács ha desarrollado ampliamente este tema y lo ha incorporado a las raíces de su *Estética. (6)*

La poesía es, pues, la aplicación de este principio al lenguaje humano. La complejidad de elementos en el ritmo poético es demasiado amplia para pretender reducirla a unos simples esquemas. Por eso sólo pretendemos seleccionar los rasgos más insistentes en *Signo del Alba.*

En realidad, ese ritmo expresivo del material fónico se consigue por medio de una doble fórmula, a la que se pueden reducir los diferentes recursos del nivel de expresión del signo lingüístico: la repetición y el contraste.

Recibirán diferentes denominaciones según se realicen entre las distintas unidades de los dos niveles del signo lingüístico: fonema, sílaba, lexía o grupo de lexías, etc.

El significado de los vocablos afectados por el ritmo fónico se destaca con mayor vigor e, incluso, se puede verificar un cambio en el contenido semántico.

El ritmo tiene, además, otras funciones poemáticas: la de

poner al lector en actitud de escuchar un lenguaje imaginario y la de paralizar la facultad racional propia de la vida práctica, "en la medida en que esa intromisión resultaría excesiva y, por tanto, impertinente en tal lectura" (7)

En función a nuestro propósito, vamos a examinar en *Signo del Alba* varios tipos de fenómenos reiterativos:

- estrofas
- versos
- rima
- aliteración
- paronomasia
- derivatio

Pedro Pérez–Clotet posee una extraordinaria capacidad para aprovechar expresivamente todos los elementos del complejo lingüístico en que se manifiesta su poesía. Aunque, quizás, inconscientemente, sabe apurar los recursos expresivos del material fónico con habilidad. Veamos cómo:

ESTROFAS

De los cuarenta y seis poemas de *Signo del Alba,* doce son décimas espinelas. Sabemos que es la forma más afortunada en la Literatura Española, de las estrofas de diez versos. Desde su invención por Vicente Espinel (1550–1624) se siguió utilizando con gran persistencia. Podemos citar las décimas de *Cántico* de Jorge Guillén ("El pájaro en la mano") y las espinelas de rigurosa forma del *Vía Crucis* (1924) de Gerardo Diego.

Nueve composiciones son romances, de ellos cuatro octosílabos, tres endechas, y dos romancillos hexasílabos. Esta fórmula métrica ha permanecido vigente a lo largo de toda la historia y alcanzó singular vigor en los poetas de la generación del 27. Pedro Salinas lo testimonia con estas palabras: "Entendemos que el siglo XX es un extraordinario siglo romancista

... primero, por el gran número de poetas que usan el romance. Segundo, por la calidad de estos poetas, ya que ninguno de los buenos falta en la lista de los romancistas. Tercero, por el valor de la poesía que produjeron empleando esta forma; no es que la usaron para temas menores, es que les sirvió para la mejor de su obra, en repetidos casos."(8)

La obra maestra es el *Romancero gitano* de García Lorca, y gozan también de mucha estima los *Romances del 800* de Fernando Villalón (1929). Hay que citar, además, *Cántico* de Guillén, cuya última parte está escrita enteramente en romance.

Una composición está formada por cinco liras construidas según la fórmula tradicional.

Otras cinco composiciones están divididas en estrofas de cuatro versos y tres, en estrofas de tres versos. El resto (dieciséis) las elabora combinando agrupaciones de dos, cuatro, seis, siete, etc., versos.

Los Versos

Distinguimos entre composiciones isosilábicas y composiciones anisosilábicas.

Poemas isosilábicos

Los treinta poemas isosilábicos están distribuidos de la siguiente manera:

Octosílabos	18
Heptasílabos	5
Hexasílabos	4
Alejandrinos	1
Endecasílabos	1
Eneasílabos	1
Total poemas en verso isosilábico	30

De las composiciones en verso anisosilábico se da predominio

de Octosílabos en	6 poemas
" Hexasílabos "	3 "
" Endecasílabos "	2 "
" Tetrasílabos "	2 "
" Heptasílabos "	1 "
" Heptasílabos y Endecasílabos (lira)	1 "
" Combinaciones de versos trisílabos, heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, sin predominio notable de ninguno de ellos	1 "
Total de poemas en verso anisosilático	16 "

La Rima

En *Signo del Alba* la rima es un elemento fundamental por su extensión. De los cuarenta y seis poemas, cuarenta y cuatro poseen rima, e, incluso, en uno de los dos poemas en verso libre, advertimos cierta asonancia. Catorce composiciones están construidas con rima consonante. Veintiocho asonante y un poema tiene rima idéntica:

"(Manjar de los dioses
para el nuevo *día*).
. . . . .
. . . . .
(La regia corona
que se pone el *día*).
. . . . .
. . . . .

(Monedas de oro
derramaba el *día*).
. . . . .
. . . . .
(Cándidos vellones
limpiaban el *día*)." [16] (*)

En un poema mezcla rimas idénticas con rimas consonantes y asonantes

_____ = rima idéntica
═══ = rima consonante
_ _ _ _ = rima asonante

"Bajo el pino
–cárcel del sol de la siesta–;
bajo el pino,
bebiendo su verde sombra
olorosa,
con frescor de menta.

Bajo el ciprés
–ataúd de la luna–;
bajo el ciprés,
con antorchas de luceros
y dolor de la noche
viuda.

(*) *Las cifras que figuran entre corchetes [ ] corresponden a la numeración con que nosotros identificamos a cada uno de los poemas de Signo del Alba, que figura como apéndice de este libro.*

Junto al río
–collar de plata
de la noche–;
junto al río,
dormido
en los pinares,
lleno de estrellas y soñando
–sueño azul–
con el beso frío
de los mares..."[17]

A través de todo el libro se advierte cierta dificultad para la rima. Son frecuentes las rimas pobres como "anhelado", "amado", "ceda", "pueda",[5]. "Pasado", "desdentado", "desvanecido", "soledades", "realidades", "adormida", "florecida", [7]. "Azafranada", "traspasada", "campanada", "vida", "florecida", "alegría", "vivía", [8]. "Regalada", "amada", "muriendo", "esplendiendo", "consolada", "día", "fría", "blandamente", [13]. "Giraban", "colectaban",[25].

Estas rimas son de escaso valor y carecen de fuerza expresiva ya que son fáciles de encontrar y están algo gastadas por su repetición.

En ocasiones riman los versos impares del romance que, como es sabido, debieran ser versos sueltos. Otras veces repite rimas idénticas como, por ejemplo, en el romancillo número veintisiete.

Pérez–Clotet logra, sin embargo, considerables efectos sonoros por medio de la rima. En *Signo del Alba* abundan las rimas intensas en las que, además de la coincidencia de los sonidos posteriores al acento, se repiten uno o más sonidos anteriores al mismo. Podemos ver algunos ejemplos:

6 – "parada quedó, gozosa
de su entraña perezosa" [1]

6 – "y en veloz vuelta de edades
7 – me baño en tus claridades
8 – que mis nostalgias acrecen
9 – mientras las nubes me ofrecen
10 – el alma de las ciudades" [3]

4 – "tintas cuajadas de amores.
5 – Espejismo de primores." [4]

1 – "Animosas claridades
. . . . .
4 – de amor, vastas soledades.
5 – Procesión de realidades" [7]

1 – "¡Ay qué color de ventura
. . . . .
4 – y el paraíso en la altura" [11]
8 – "¡Ay que el puerto cayó al mar
y otro lejano palmar" [12]

9 – "De plata en la alta loma
10 – y dulcísimo arrullo de paloma
. . . . .
17 – en el ramo de luz su oro depura
. . . . .
20 – y se anega en la linfa clara y pura" [13]

En ocasiones, refuerza el efecto melódico con rimas internas:

6 – "recorre el alma adormida;
7 – y en el alba florida." [7]

3 – "con la luz del alba sola
4 – con la luz sola del alma" [12]

3 – "(¿No veis paralelas aguas,
4 – muy altas,
5 – prisioneras de un incendio?)" [15]

9 – "El cielo quemaba
10 – bengalas de fuego.
11 – (Monedas de oro
12 – derramaba el día

13 – en mástiles blancos
14 – banderas purpúreas
15 – (Cándidos vellones
16 – limpiaban el día).
17 – Gavillas doradas
18 – llenaban el cielo.
19 – (Montones de espigas
20 – trituraba el día)" [16]

14 – "el aire
15 – ciñe a mi cuerpo
16 – los vestidos de la tarde
17 – con olor de lejanía
18 – y sabor de soledades" [30]

5 – "La noche se derrama por el día
6 – en cendales finísimos de sombras.
7 – Luz de estrellas desgrana su armonía
8 – de cristal, por la gran penumbra honda" [35]

1 – "Rígidos
2 – hilos metálicos de grillos
3 – hilvanan el tapiz naranja
4 – de la tarde.
5 – Enrédase la luna en la madeja
6 – y sangra sangre blanca" [37]

11 – "¿Por qué azulada herida
12 – salió la brisa incierta?" [38]

Aliteración

Como es sabido, la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos muy afines a lo largo de un verso, o de una estrofa, constituye la aliteración. Los sonidos aislados y, sobre todo, formando parte de palabras características, evocan en nosotros especiales sensaciones auditivas que nuestra mente transporta a otros campos sensoriales. En este sentido hablamos de sonidos ásperos, mates, claros, etc.

El poder sugestivo de los sonidos concordes con el contenido que quiere manifestar el poeta, impregna así todo el verso o toda la estrofa. A veces, pueden lograr trabar íntimamente todos los elementos poéticos, dentro de una tonalidad de sentimientos o de una visión imaginativa determinada.

Pérez—Clotet intensifica las imágenes del significado con el uso reiterativo de imágenes del significante. Por medio de la aliteración de –eres– /r/ tras oclusiva, con su aspereza vibratoria, sugiere, con gran eficacia, el contraste violento entre la oscuridad de la noche y la luz agresiva del amanecer en la sierra gaditana.

7 – "Y prendes lírico broche
8 – en el seno de la sombra.
9 – y riegas la negra alfombra
10 – con alba de pedrería." [2]

Con la vibrante simple, logra otras veces un efecto contrario, de suavidad.

15 – "El sol lejano dora la aurora de las velas" [33]

La mezcla de unas y otras (vibrantes simples y múltiples) nos ofrece una sensación ondulante, de sonidos que se expanden por el aire, portadores de sentimientos de aspiración trascendente.

9 – "¡Quién en el aire de la cumbre
10 – plantar pudiera la mirada,
11 – y ágil, abrirla a su albedrío" [34]

La repetición insistente del fonema /a/ formando parte de lexemas portadores de contenidos semánticos positivos y alegres dan al poema un tono optimista.

1 – "Animosas claridades
2 – punzan la cóncava noche
3 – y abrazan en un derroche
4 – de amor, vastas soledades
5 – Procesión de realidades
6 – recorre el alma adormida;
7 – y en alba florecida,
8 – iris de vivos colores
9 – trina felices amores
10 – el pájaro de la vida." [7]

La abundancia de /a/ podemos apreciarla visualmente si suprimimos los grafemas consonantes

"A – i – o – A – A – i – A – e
u – A – A – o – A – A – o – e
y – A – A – A – e – u – e – o – e
e – A – o – A – A – o – e – A – e
o – e – i – o – e – e – A – i – A – e
e – o – e – e – A – A – A – o – i – A
y – e – A – A – o – e – i – A
i – i – e – i – o – o – o – e
i – A – e – i – e – A – o – e
e – A – A – o – e – A – i – A"

El recuento final arroja las siguientes cifras de vocales:

A	30
e	24
i	14
o	16
u	2
Total de vocales	86

La misma impresión positiva (esta vez de victoria) nos da la combinación reiterativa de bilabial sonora/b/ y de vocal abierta /a/ que aumentan el valor semántico de términos como: "triunfa", "balanza", "altiva", "parabién", "vence", "vencer", "voluntad"...

1 – "Triunfa en la balanza altiva
2 – el parabién anhelado.
3 – No lo vence ni el amado
4 – término de la cautiva
5 – voluntad. Pinta misiva
6 – de placer la ilusión vana
7 – –espejismo del mañana–.
8 – Y hace que el platillo ceda
9 – torpemente, sin que pueda
10 – vencer su propia desgana." [5]

La repetición de la misma bilabial sonora /b/ produce un efecto de suavidad en contextos semánticos diferentes. Como ejemplos ilustrativos podemos considerar los siguientes:

5 – "Una blanca nube besa" [9]

El adjetivo, el sustantivo y el verbo repiten el mismo fonema /b/ y aumentan progresivamente dicha sensación de suavidad con sus valores semánticos.

En ocasiones, el poeta indica explícitamente la impresión sensorial que quiere provocar y, junto al término clave, coloca sonidos de calidades parecidas. Veamos cómo el adjetivo "leve" está rodeado, en diferentes ocasiones de lexemas con componentes bilabiales sonoros /b/

3 – "Voluntad, un leve vuelo," [11]
8 – "Abre leve vuelo" [27]
7 – "¡Quién olvidará pasado
8 – momento de rayo y nieve,
9 – al ver en el aire, un leve
10 – beso de sol dibujado!" [4]

La vocal /e/ de "peces" y "cielo" refuerza la sensación de levedad del adjetivo "leves"

4 – "Peces leves en mar azul de cielo" [36]

Efecto parecido podemos apreciar en el ejemplo siguiente. La sensación auditiva que produce la aliteración está reforzada mediante el empleo de la "derivatio": "vela velera"

6 – "Alba barquita velera
7 – de azules velas de sierra" [15]

Las características del fonema fricativo linguo–alveolar sordo /s/ lo hacen muy adecuado para sugerir dicha sensación de suavidad.

9 – "Y la luna de abril unge la noche
10 – con bálsamo suavísimo de rosa" [31]

A tal fin resulta evidente la fuerza expresiva de los contenidos semánticos de "unge", "bálsamo", "suavísimo", "rosa".

En el ejemplo siguiente, por el contrario, la fricación intensifica el sentimiento de dificultad del significado del adjetivo "pesaroso"

3 – "Pesaroso del presente" [3]

La repetición del fonema oclusivo velar sordo /k/ crea una sensación de golpes secos

1 – "Con cauda de colores carminados" [35]

Efecto muy similar produce la reiteración de la linguo-dental sonora /d/

9 – "Dardeando al destino con dardos de firmeza
10 – voy devanando el tedio d las renunciaciones" [33]

3"Destaca su desdentado
4 – perfil, castillo frontero" [6]

Paronomasia

Esta figura poética, como se sabe, consiste en situar próximas dos series fónicas muy parecidas (sólo distinguidas por un sonido o dos) que poseen contenidos diferentes.

La resonancia expresiva se consigue, precisamente, por el contraste entre la semejanza fónica y la disparidad semántica. La reiteración sonora no viene acompañada de una paralela reiteración del significado, con lo que éste resulta intensificado.

Pérez-Clotet coloca los dos términos paronomásicos al final de sus versos respectivos para hacer más evidente este efecto intensificativo.

1 – "En el mapa mío
2 – –mapa blanco y mudo–
3 – yo he de viajar por todos los mundos" [14]

6 – "Bengalas de olor de auroras
7 – en los balcones del cielo
8 – rosas de sangre caliente
9 – en los jardines del suelo" [19]

Esta paronomasia está muy repetida a lo largo de toda la tradición poética. Podemos recordar los versos de Fray Luis de León:

"Sierra que vas al cielo
altísima, y que gozas del sosiego
que no conoce el suelo"

También los suele situar al comienzo de los versos

1 – "El maná del alba
2 – refrescó mi frente.
3 – (Manjar de los dioses
4 – para el nuevo día)." [16]

A veces, los dispone en forma cruzada, de quiasmo

3 – "Con la luz del alba, sola
4 – con la luz, sola, del alma." [12]

Derivatio

Es la reiteración –recordamos– de un mismo lexema cuyo contenido semántico básico se cambia mediante el empleo de grafemas o sufijos diferentes. Lázaro Carreter define a esta figura retórica como "el empleo en una misma frase, de pala-

bras derivadas de una misma raíz" (9). La repetición de sonidos idénticos y la reiteración de significados parecidos produce una intensificación expresiva.

8 – "Cautiva de un cautiverio" [1]
6 – "Cruz erguida en todo cruce" [10]
9 – "Dardeando al destino con dardos..." [33]

6 – "Alba barquita velera
7 – de azules velas de sierra" [15]

27 – "O vais humildemente
28 – hacia la pobre aldea
29 – que entre pinares canta
30 – su canción mañanera." [38]

NOTAS

1 ALARCOS LLORACH, Emilio: *La Poesía de Blas de Otero.* Madrid, Anaya 1973. p. 139.

2 CIRCULO DE PRAGA: *Tesis de 1929.* Madrid, Alberto Corazón Ed. 1970. p. 38

3 ALONSO, Dámaso: *Poesía Española.* Madrid, Gredos 1971. p. 31

4 ALARCOS LLORACH, Emilio: Ibidem. p. 139

5 LOPEZ ESTRADA, F.: *Métrica Española del siglo XX.* Madrid, Gredos 1969. p. 26

6 LUKACS, G.: *Estética.* Barcelona 1966. p. 268

7 BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética.* Madrid, Gredos 1970. p. 464

8 SALINAS, P.: *El Romanticismo y el siglo XX.* en Estudios Hispánicos, Homenaje a A.M. Huntington, Wellesley, MASS., 1952. P. 525

9 LAZARO CARRETER, F.: *Diccionario de Términos Filológicos.* Madrid, Gredos 1971. p. 133

LA EXPRESIVIDAD MORFOSINTACTICA

Introducción

Sabemos que la morfología trata de las formas gramaticales: conjunto cerrado de morfemas gramaticales o grafemas. "La sintaxis, como su nombre indica, estudia el empleo funcional y combinatoria distribucional de las diferentes unidades de los niveles morfosintácticos de la estructura del signo lingüístico. Se puede afirmar que, en cuanto dos morfemas se unen, ya hay sintaxis." (1)

De acuerdo con la definición del profesor Lamiquiz, podemos decir que la morfosintaxis tiene por objeto las formas, funciones y posibles combinaciones de los signos lingüísticos entre sí, independientemente de su significado referencial. A este nivel tomamos los signos lingüísticos: como categorías formales, como categorías funcionales o en su distribución.

Pero, a nosotros nos interesa la morfonsintaxis poética y, en concreto, la de *Signo del Alba.* Kayser ha llamado la atención sobre la peculiaridad de la construcción sintáctica del verso, totalmente diferente de la usual en prosa y, por supuesto, del discurso hablado.

Función de la crítica, por lo tanto, será describir de una manera coherente las combinaciones (más o menos originales del idiolecto) que actualiza un texto determinado. Seguimos así al mismo profesor Lamiquiz: "Para nosotros, el estudio gramatical tiene por objeto la consecución del número acabado de condicionamientos a nivel de lengua, deducidos, tras el análisis

análisis descriptivo oportuno de la estructura del sistema morfosintáctico, del empleo actualizado en la abundante serie de hechos lingüísticos a nivel de discurso. En suma, se trata de hallar y de formular el conjunto de leyes que permiten el funcionamiento de las unidades morfosintácticas y, a través de lo funcional, obtener el contenido gramatical del signo lingüístico. (2)

Los límites, pues, de las relaciones morfosintácticas en la gramática de un texto, nos vendrán impuestos por el propio texto.

Estudiaremos, por lo tanto, las relaciones de los signos entre sí y, de una manera especial, la distribución, el paralelismo, la recurrencia, las reiteraciones y los contrastes que, si en el lenguaje funcional no resultan pertinentes, en el literario pretenden una comunicación simultánea y paralela a la que se consigue mediante los valores semánticos.

EL ACTUALIZADOR: SU OMISION

La consideración estadística de los usos lingüísticos nos lleva a la conclusión de que el sintagma nominal "normalmente" se estructura en tres zonas posibles, organizadas en el siguiente orden lineal (3)

presentadores	SUSTANTIVO	atribuciones

La zona central es la única que necesariamente tiene que estar ocupada de alguna manera. El sustantivo, o sustituto suyo, es elemento esencial en el sintagma nominal. Nos referimos, naturalmente, al sustantivo considertado como parte del discurso y, por lo tanto, a cualquier elemento que funcione como tal categoría en el habla. El sintagma nominal en función de sujeto se omite en castellano cuando está suficientemente indicado en el morfema gramatical del verbo.

Tanto las atribuciones como los presentadores son elementos de los que funcionalmente se puede prescindir. La posibilidad de omisión de los presentadores es más reducida que la de las diferentes atribuciones y depende, entre otras razones, de la función que desempeña el sustantivo, núcleo del sintagma. El poeta, sin embargo, se salta la norma para conseguir efectos expresivos diferentes.

En *Signo del Alba* es de tal manera frecuente el uso del sustantivo sin la compañía de actualizadores que –creemos– constituye uno de sus rasgos caracterizadores. Vamos a ver hasta qué punto Pérez–Clotet se sale fuera de los márgenes "normales" de la lengua y cuál es la función artística de su "transgresión".

Ausencia del presentador en las frases nominales

Pérez–Clotet condesa al máximo las formulaciones verbales. Después analizaremos las frases nominales, que se repiten incesantemente a lo largo de *Signo del Alba* en las que se suprime el verbo. Ahora vamos a presentar algunos ejemplos en los que se omiten también los actualizadores.

> "Nacimiento de intenciones
> a la luz de una vidriera,
> agua malva, prisionera
> entre recios canalones" [1]

La supresión de actualizadores ante "nacimiento" y "agua" facilita la interpretación metafórica de las realidades aludidas y diluye la individualidad de los seres reales designados. Ya no son *el agua,* el nacimiento, ni siquiera *un agua ni* un nacimiento sino, "nacimiento" y "agua".

Lo mismo podríamos afirmar de

> "Beso de siete colores
> de las gigantes colinas" etc. [4]

El poeta, al evitar el uso del artículo, aumenta el valor genérico del término "beso" e intensifica su condición de imagen.

Con mayor claridad podemos apreciar estos efectos en poemas que, como en los siguientes ejemplos, los sustantivos poseen un contenido semántico abstracto.

"Plenitud de oro en turquesa
engastada en lejanías
(optimismo de mis días,
siempre futuro y promesa)" [9]

"Azul profundo, distante,
lleno de estremecimientos" etc. [19]

Omisión del actualizador en el sujeto

La supresión del artículo, cuando el sustantivo en función de sujeto está en plural y calificado por un adjetivo o equivalente, no puede considerarse "transgresión" de la sintaxis "normal".

En *Signo del Alba* los ejemplos de esta omisión del actualizador se multiplican con profusión. Presentamos sólo los más característicos.

"Animosas claridades
punzan la cóncava noche" [7]

"Serpentinas de día
entrecruzan los aires blandamente" [13]

"Gavillas doradas
llenaban el cielo" [16]

"Racimos de lenguas cárdenas
muerden el silencio, trémulas" [20]

"Rígidos
hilos metálicos de grillos
hilvanan el tapiz naranja
de la tarde" [37]

"Arroyitos de plata
te dan su corazón" etc. [41]

El uso "normal" de la lengua tolera el empleo del sustantivo sin artículo ni determinativo si es abstracto de cualidad, acción o fenómeno.

"Paralelismo florido
persigue huidera linfa
que se recoge en sus ondas
al sentirse perseguida" [23]

Esta fórmula, que pertenece al uso general de la lengua, la aprovecha el poeta para producir un efecto sorpresivo por su tono abstracto y ambiguo.

Cuando el sustantivo designa seres animados, la supresión del actualizador en el habla coloquial es menos frecuente, a no ser que se refiera a su "proceder, valor o representación, no a individuos como tales". (4) Veamos un ejemplo en el que la omisión del adverbio "como" y del artículo "un" intensifica el valor expresivo de la imagen.

"Cazador de paisajes,
disparaba la vista
por la rampa del aire" [25]

El efecto de esta construcción podemos compararlo con el que produciría otra en la que figuraran expresos dichos términos

* *Como un* cazador de paisajes,

disparaba la vista
por la rampa del aire.

Supresion de "el" , "la"

En *Signo del Alba* encontramos abundantes ejemplos en los que se omite el presentador actualizador "el", "la". En todos los casos en los que se suprime, el sustantivo en función de sujeto va acompañado de adjetivos unas veces y otras de aposición.

(La) Primavera – terciopelo
de luz y seda – se irá
por carril de fuego y oro.
(El) Pájaro azul volará
. . .
(El) Pájaro azul del ensueño
que pronto aprendió a volar
pronto también caerá en tierra
con una herida mortal" [43]

(El) "Agua de las emociones
parada quedó,..." [1]

(La) "Luz de (las) estrellas desgrana su armonía
de cristal, por la gran penumbra honda" [35]

Esta omisión aumenta el sentido genérico de los sustantivos y elimina la posibilidad de una interpretación de referencia individualista.

En el lenguaje ordinario no es "normal" la omisión del artículo ante sustantivos referidos a realidades ya mencionadas en el discurso. El poeta lo suprime por razones métricas y lo suple con el adjetivo, que tiene valor individualizador.

"(¿Por qué punto invisible
huyó sombra postrera?" [38]

La ausencia del actualizador constrasta con la presencia del mismo en los dos versos siguientes construidos paralelísticamente siguiendo el mismo esquema sintático.

"¿Por qué azulada herida
salió la brisa incierta?)" [38]

Supresíon de "un", "una"

Pérez–Clotet a veces suprime también el presentador cuantificador "un", "una" ante sustantivo como, por ejemplo,

(una) ''sutil brisa fugitiva
las crines de espuma peina''

. . . . . .

(un) encendido naranjal
paisaje errante de nubes

. . . .
a las aguas dan sus luces''[23]

La ausencia del presentador y la situación de los adjetivos, colocados al comienzo de sus versos respectivos y antepuestos a los sustantivos, confluyen para dar fuerza expresiva a dichas atribuciones.

Encontramos también casos en los que no se sabe con exactitud si se ha omitido "el", "la", o "un", "una".

(una) (la) ''Brújula invisible
me guiará en la marcha''[14]

Las dos opciones son posibles y la omisión crea un tono de ambigüedad muy característica.

Omisión del actualizador en el implemento

En el uso general de la lengua, el sustantivo en función de implemento del verbo, puede emplearse sin actualizador en diferentes contextos sintagmáticos, sobre todo cuando no de-

signa "individuos o seres individuados". (5) En estos casos el sustantivo va acompañado generalmente del presentador actualizador "una", "un". Cuando el sutantivo está vinculado a realidades previamente conocidas, suele ir precedido del artículo "el", "la", que explicita tal vinculación.

Pérez–Clotet suprime el artículo en casos que no entran en los límites "normales" y logra con ello efectos de valor expresivo.

A veces con la supresión de actualizador, consigue intensificar la importancia del adjetivo, que suele anteponer al sustantivo. Si comparamos la fórmula tal como el poeta la construye, con otra en la que no se suprime el actualizador, podemos comprobar la diferencia expresiva entre ellas.

"¡Quién olvidará pasado
momento de rayo y nieve,
al ver en el aire, un leve
beso de sol dibujado!" [4]

* ¡Quién olvidará un (o el)
momento pasado de rayo y nieve,
al ver en el aire, un leve
beso de sol dibujado!

Otro ejemplo puede ser el siguiente

"Refulgente campanada
articula el tiempo breve" [8]

En otras ocasiones, con la omisión del actualizador, consigue dotar al sustantivo de un carácter genérico y ambigüo.

(*una) "Procesión de realidades
recorre el alma adormida"[7]

''Pinta (*una) misiva
de placer la ilusión vana''[5]

Adjetivación

La adjetivación se ofrece al poeta como un elemento de extraordinaria capacidad artística. Además de sus valores lexico-semánticos, posee una notable variedad formal de fácil uso y de gran virtualidad ornamental y expresiva.

Sabemos que, desde el punto de vista gramatical, "el adjetivo es un elemento secundario del sintagma nominal que hace incidencia sobre el sustantivo base de dicho sintagma". (6) A veces el adjetivo acompaña a un sujeto elíptico en la frase, pero implícito en la mente del que lo pronuncia y del que lo escucha. Sigue siendo, por lo tanto, término secundario, aunque el término principal no esté expreso en el discurso.

"Lisa y vulgar, en cales,
talla sus miembros en la altura" [34]

El sustantivo está indicado en el título del poema: "sierra".

Adjetivo predicativo

Sobejano, apoyándose en una distinción de Jespersen, se sirve del término "conexo" para definir el adjetivo predicativo. Su característica esencial es la de unirse al término primario por medio de un verbo copulativo, que puede ir explícito o implícito, omitido en la estructura superficial pero latente en la conciencia del hablante.

Cuando es explícito, imprime a la cualidad expresada por el adjetivo el valor significativo de los formantes verbales: modo, modalidad, actualidad, época, etc.

A lo largo de todo el libro *Signo del Alba*, encontramos

una sola vez el verbo copulativo por antonomasia– SER – sin la significación primitiva de EXISTIR sino con el mero valor gramatical de vínculo. En este caso, el término es un sustantivo de lengua

"De los soles reverbero,
es oro desvanecido". [6]

También vemos una sola vez empleado el verbo copulativo de estado: ESTAR

"...Mas el vivo gallardete
que en la corriente flamea
está rojo con la sangre
que al agua arranca su pena" [23]

Pérez–Clotet usa también otros verbos que, aún siendo por sí verbos de contenido predicativo, actúan de manera equivalente al copulativo ya que ligan al sustantivo con un adjetivo predicativo. Se diferencian de los primeros en que agregan a la mera función copulativa una representación semántica. Veamos algunos ejemplos de estos verbos:

TENER "Yo quiero luchar contigo
para *tener* el corazón
por siempre libre y risueño" [22]

QUEDAR "Agua de las emociones
parada *quedó*, gozosa
de su entraña perezosa" [1]

"y *quedó* la alberca
más sola y cautiva,

con negra nostalgia
de la luz perdida." [42]

RODAR "En la luz azafranada
de la tarde florecida
rueda gozosa la vida
de ilusiones traspasada." [8]

PELEAR "Y el buen sol mañanero
ardoroso *pelea*" [38]

RESONAR "Aspa de radios curvos
coronó el campanario,
y *resonó* gozosa
en el metal del aire" [28]

BORBOTEAR "Blanca espuma en los ijares
crujiente le *borbotea*" [24]

Adjetivo atributivo

Es llamado también "adjunto" porque está añadido directamente a un sustantivo. Este nombre es de carácter descriptivo ya que pone de manifiesto su propiedad esencial, su agregación directa al término primario.

El adjetivo atributivo puede ser inmediato o mediato. El inmediato aparece junto al sustantivo sin intermedio de pausa y puede estar emplazado delante de su sustantivo o detrás de él. El mediato aparece junto al sustantivo, pero separado por una pausa. En este caso, el adjetivo puede anticiparse o retrasarse con respecto al sustantivo.

La colocación del adjetivo atributivo puede obedecer a razones artísticas variadas. El hablante-autor posee la "libertad" de anteponerlo o posponerlo al sustantivo para lograr efectos rítmicos o expresivos diferentes. Veamos cómo los distribuye Pérez-Clotet en *Signo del Alba.*

Inmediatos

a) Antepuestos

Las razones de la anteposición pueden ser varias. A veces son las exigencias de la rima las que determinan esta colocación.

"Mirada que pones, día,
en el fondo de mi calle
enlazando su *ágil talle*
con mano tímida y fría.

Piqueta de plata, día,
que abates muros de noche
y prendes *lírico broche*
en el seno de la sombra.

Y riegas la *nègra alfombra*
don alba de pedrería." [2]

En otras ocasiones vendrá determinada por razones eufónicas

''Una *blanca nube* besa [9]
en vez de
* una nube blanca besa

''...en mi *frágil barca''*
en vez de
* en mi barca frágil

El cambio de posición obedecerá otras veces a razones expresivas. Servirá para destacar el valor de una determinada cualidad y tendrá, por lo tanto, una intencionalidad intensiva.

"*fugaz cohete* que arde
con el fuego del olvido" [6]

"(*Cándidos vellones*
limpiaban el día." [16]

Podemos ver otros ejemplos como

"Blanca espuma" [24]
"Fino encaje" [24]
"Finos cuchillos" [30]
"Finos dientes" [38]

La anteposición adjetival puede tener también carácter afectivo

"Si luego logras vencerme,
vencerás a un *débil viejo.*" [22]

"...Y te emborracharás del vino generoso
que la tarde te escancia, *pobre pueblo*" [29]

"Y el *buen sol* mañanero" [38]

"¿O vais humildemente
hacia la *pobre aldea*?" [38]

"*¡Ingrato reloj,*
tijera de mi ilusión!" [46]

b) Pospuestos

Normalmente el adjetivo atributivo va colocado detrás del sustantivo. El poeta aprovecha esta situación para conseguir los mismos efectos decorativos y expresivos de la anteposición.

A veces le vendrá bien para respetar las exigencias de la rima

"Refulgente campanada
articula el tiempo breve,
y roza, *caricia leve.*" [8]

Podemos comparar esta distribución con otras en las que figura el adjetivo "leve" antepuesto:

"leve beso" [4]
"leve vuelo" [11] [27]

Esta disposición del adjetivo pospuesto la usa también el poeta para conseguir efectos paralelísticos tanto directos

"A mares *remotos*
y a tierras *lejanas"* [14]

como inversos

"como una *herida sangrienta.*
Como una *sangrienta herida*" [20]

Las posibilidades expresivas se aumentan naturalmente cuando se multiplican los adjetivos, ya que se hace posible un mayor número de combinaciones. En *Signo del Alba* encontramos los siguientes esquemas distributivos:

Sust. Adj ⟨ y ⟩ Adj.

"Mano tímida y fría" [2]
"Linfa clara y pura" [13]
"Mapa blanco y mudo" [14]
''Mañana nueva y clara'' [18]

Sust. Adj., Adj.

"Azul profundo, distante" [19]
"Brújula cambiante, desimantada" [33]

Adj. Sust. Adj.

"Rojas lides sentimentales" [33]
"Alba barquita velera" [15]
"Verde sombra olorosa" [17]
"Sutil brisa fugitiva" [23]

Sust. Adj., Sust. Adj.
Repetición del mismo sustantivo y adjetivos distintos.

"Noche ancha, noche clara" [19]

Mediato

Son adjetivos atributivos que van separados del sustantivo por el procedimiento suprasegmental de la pausa

"Y el jilguero, *borracho*
de sangre azul, se duerme..." [32]

"Las horas colectaban
cósecha de animales,
inmóviles o *en fuga*" [25]

A veces entre ambos términos se colocan otros elementos

"Racimos de lenguas cárdenas
muerden el silencio, *trémulas*" [20]

"Y cuando pase tu embriaguez. Y cuando
la triste realidad te zarandee,
cruel y *vengativa*," [29]

Aquí podríamos citar las construcciones absolutas y las aposiciones adjetivales que, como hemos dicho anteriormente, constituyen un procedimiento de condensación lingüística muy usado por Pérez-Clotet.

"Corcel de cristal y plata
–*rico* de azul y de seda–
donde en la noche cabalgan
una reina y mil princesas," [24]

Adjetivo atributivo–adverbial

En *Signo del Alba* encontramos también algunos representantes epitéticos no adjetivales. Pérez–Cotet consigue con ellos un tono de cierta ambigüedad

"El panal dorado
de la tarde, lenta,
lentamente exprime
su luz rubia y buena." [40]

La adjetivación, al calificar al sujeto y a la acción, adquiere un carácter ambivalente y sirve de potenciador sintético de los elementos fundamentales de la oración: sujeto y predicado.

Adjetivos de discurso

"El nexo 〈 de 〉 más un sustantivo construyen una forma que funciona como adjetivo del sustantivo base del sintagma nominal heterogéneo:

S ← (〈 de 〉 + S)". (7)

Esta fórmula hace posible, como dice el profesor Lamíquiz, el empleo adjetival de una buena cantidad de nociones que carecen de soporte léxico de naturaleza adjetiva en la lengua y puede servir de procedimiento expresivo de gran eficacia artística. Pérez–Clotet lo usa con tal profusión que podemos afirmar que se trata de uno de los rasgos estilísticos que caracterizan a *Signo del Alba*. En algunos poemas lo repite con insistencia llamativa.

"Campo 〈 del 〉 ayer perdido
en fuga 〈 de 〉 adolescente
pesaroso 〈 del 〉 presente
y 〈 del 〉 mañana transido,
hoy, nadando 〈 del 〉 olvido
y en veloz vuelta 〈 de 〉 edades" [3]

"Beso 〈 de 〉 siete colores
〈 de 〉 las gigantes colinas.
Paréntesis 〈 de 〉 divinas
tintas cuajadas de amores.
Espejismo 〈 de 〉 primores
〈 de 〉 tempestad engendrado." [4]

Podríamos multiplicar los ejemplos pero creemos que los anteriores son suficientes para mostrar el valor expresivo de este "recurso" que Pérez–Clotet utiliza con extraordinaria frecuencia. Este hecho obedece, por supuesto, a motivaciones estéticas. Además del efecto sonoro que produce la reiteración del nexo 〈 de 〉, esta fórmula sintáctica sirve de instrumento cómodo par la construcción de imágenes.

Otro tipo de adjetivo de discurso se organiza con el nexo relativo 〈 que 〉 más una oración. "Se forma una ampliación que funciona como adjetivo del sustantivo base del sintagma nominal heterogéneo:

S ← (〈 que 〉 + O)" (8)

Esta fórmula sintáctica amplía considerablemente las posibilidades de adjetivación y abre un camino cómodo al empleo de recursos decorativos y expresivos variados: paralelismo, imágenes, etc. Por su insistente frecuencia es uno de los rasgos sintácticos que caracterizan a *Signo del Alba*. Veamos algunos de los poemas en los que se repite esta construcción en mayor proporción:

"...
con la delgada brisa
〈 que 〉 baila entre las piedras
...
Bajel alto y picudo
〈 que 〉 mojase sus velas
...
¿Remontáis vuestro curso
hacia el sol, 〈 que 〉 os contempla?.
¿Hacia el ciprés morado
〈 que 〉 por vosotros reza?
¿O vais humildemente
hacia la pobre aldea
〈 que 〉 entre pinares canta
su canción mañanera?" [38]

Otro caso significativo puede ser el siguiente

"Eres lo 〈 que 〉 nunca fuiste.
Eres lo 〈 que 〉 no serás.
...
enfría la escasa vida
〈 que 〉 te quiere reanimar" [21]

Podemos multiplicar los ejemplos con los poemas [2], [6], [8], [11], [13], [16], [22], [24], [29], [33], [34], [36], [40], [43], [45].

LA EXPRESIVIDAD VERBAL

Introducción

El verbo, por su condición dinámica, por su sincretismo funcional y por su variedad formal, es un elemento lingüístico

polivalente, dotado de un amplio espectro de empleos artísticos. Su presencia o ausencia, su abundancia o escasez, y su notable complejidad formal y funcional pueden ser aprovechadas para dotar a la creación poética de múltiples valores expresivos, decorativos y lúdicos.(9)

Nosotros vamos a intentar trazar un esquema ordenado -una teoría coherente- de sus posibles usos en el decurso poético. Seguiremos un método empírico a partir del análisis de un discurso concreto: describiremos el funcionamiento literario del verbo tomando como texto básico de análisis el libro *Signo del Alba* de Pedro Pérez–Clotet. Completaremos y contrastaremos nuestro examen con ejemplos tomados de poetas considerados ya clásicos y pertenecientes a diferentes épocas literarias como El Arcipreste de Hita, San Juan de la Cruz, Lope de Vega,Calderón de la Barca, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén. Para organizar sistemáticamente el trabajo, seguiremos la doctrina verbal –conceptos y divisiones– de Guillaume, tal como la ha interpretado posteriormente B. Pottier y la ha matizado V. Lamíquiz (10).

El modo verbal

El fundamento de la división y distinción de las formas del verbo es su situación en la línea cronogenética. La designación semántica adquiere dinamismo temporal cuando el hablante la emplea en la categoría gramatical de verbo. Pero, la densidad temporal es distinta en los diferentes modos: infinitivo, subjuntivo, indicativo.(11)

El infinitivo

El infinitivo representa el primer momento -el primer nivel- en la formación de la imagen–tiempo o verbo. Por estar situado exactamente en el umbral del movimiento cronogenético, ofrece la posibilidad de funcionar como verbo o como sustantivo o, mejor, como verbo y como sustantivo.

"Puede penetrar en el universo tiempo donde se hará cronogenético, es decir, engendrará el tiempo, por lo cual vendrá a ser verbo y tomará sus marcas. Pero en ese momento inicial tiene también la posibilidad de dirigirse hacia el universo espacio y de acabar en él para comportarse como categoría nominal, haciéndose discreta o sustantivo, en lugar de continua o verbo."(12)

En *Signo del Alba* lo vemos usado una sola vez en tal categoría de sustantivo

"...¡Oh el incierto
volar de la tierra
-si de plata vuelo-
tras el vuelo mismo." [27]

Su carácter nominal se ve reforzado por el empleo repetido del sustantivo "vuelo", cuya diferencia con "volar" en este contexto, es sólo a nivel de expresión. Podríamos decir que son sinónimos.

En el uso "común" de la lengua, el verbo de una oración subordinada, cuando ejerce la función de objeto, admite dos posibilidades de construcción según su sujeto sea o no el mismo de la oración principal. En el primer caso, el verbo de la oración subordinada aparece en infinitivo; en el segundo, en subjuntivo precedido del nexo *que*.

En *Signo del Alba* se repiten varias veces la primera fórmula

"Yo quiero luchar contigo
para *tener* el corazón
por siempre libre y risueño" [22]

"Y rodará por el cristal del aire
la imagen engañosa de tu risa,

que sin fuerzas para *escalar* la altura
al fin caerá sobre tu loca frente" [29]

"Arisca fuga de ideales
para *mirarse* en fuente pura
y dar la flor de su hermosura
sola, sin fábricas rivales" [34]

Este tercer ejemplo es distinto a los dos anteriores sólo en apariencias. El verbo de la oración principal, ausente a nivel superficial, permanece latente en la mente del autor y puede ser sobreentendido por el lector. La supresión de estos verbos dota a la composición poética de singular fuerza sugestiva como consecuencia de su carácter ambiguo.

El infinitivo -no modo- es término cero de la oposición modal. Su empleo es muy cómodo y rentable ya que puede sustituir fácilmente al indicativo y al subjuntivo

"Paralelismo florido
persigue huidera linfa,
que se recoge en sus ondas
al *sentirse* perseguida." [23]

"Al sentirse" equivale a * *cuando se siente perseguida.* La fórmula con infinitivo, por su brevedad, da al verso un carácter de sobriedad.

"¡Quién olvidará pasado
momento de raya y nieve,
al *ver* en el aire, un leve
beso de sol dibujado" [4]

En este caso el infinitivo vale por el subjuntivo

* ¡Quién olvidará pasado
momento de rayo y nieve

cuando vea en el aire, un leve
beso de sol dibujado.

Lo mismo ocurre con el ejemplo siguiente, en el que el infinitivo sustituye a una oración subordinada. Es un aditamento modal de discurso.

"Las crines de espuma peina,
sin *mitigar* el dolor
de las aguas prisioneras" [23]

En general, podemos decir que el empleo del infinitivo, por su carácter "potencial" y neutro, confiere a la composición poética un valor plurisignificativo que aumenta su poder expresivo y su capacidad de sugerencia. Como modelo paradigmático podemos recordar el conocido soneto de Lope de Vega

"Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oir la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno". (13)

El Gerundio

El gerundio, englobado por Lamíquiz en el no-modo, participa de las mismas posibilidades expresivas que el infinitivo. Gerundio, participio e infinitivo integran el grupo de las "formas no personales". Frente al infinitivo, el gerundio indica cierta "distensión de tiempo potencial" (14). Es un momento del proceso cronogenético en el que parte de la carga ("tensión") se ha gastado y otra parte de ella permanece aún en potencia de realización. Posee un carácter aspectual, un valor durativo, y ofrece la "doble perspectiva de una parte del proceso cumplida y la otra por cumplir" (15). En *Signo del Alba* lo encontramos usado nueve veces en las que, además del valor aspectual durativo, tiene otro "circunstancial", diríamos, usando la terminología tradicional. Este segundo oficio posee una índole más imprecisa y puede inducir a diferentes interpretaciones significativas

> "El chopo se asume
> la gloria del cielo
> *prendiendo* su carne
> con lírico beso". [27]

El gerundio –*prendiendo*– responde, como sabemos, a la pregunta ¿cómo?, expresa, por lo tanto, una circunstancia modal y establece una correspondencia temporal con la acción significada por el verbo de la oración principal. Hasta cierto punto, podríamos decir que responde también a la pregunta ¿cuándo? y, en consecuencia, su traducción sería **mientras que prende*. En los demás ejemplos podemos repetir los mismos razonamientos.

> "Dardeando al destino con dardos de firmeza
> voy *devanando* el tedio de las renunciaciones" [33]

> "hoy, *nadando* del olvido" [3]

"la noche va *muriendo.*
El alba ya adivina, consolada
de morir *esplendiendo*" [13]

"Y roza, caricia leve,
espejismo de alegría,
dando al alma que vivía
desolaciones de nieve" [8]

"Bajo el pino
–cárcel– del sol de la siesta–;
bajo el pino,
bebiendo su verde sombra
olorosa" [17]

"Corcel de cristal y plata
en oro de fina arena,
áureas chispas *destellando*
de pedernales de estrellas" [24]

"Azul puro, aunque
en el cielo veas
corderos pascuales
deflorando estrellas" [40]

Veamos el atinado empleo que hace Lope de Vega, de las formas de gerundio para aprovechar, además de sus calidades fónicas, los valores temporales y modales anteriormente expuestos

"¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, *dejando*
tanta belleza, y las mortales *viendo*,
perdí lo que pudiera estar *gozando*?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que un hora amando
venza los años que pasé *fingiendo.*" (16)

El modo subjuntivo

El modo subjuntivo representa un grado de avance con relación al infinitivo. La designación semántica ya ha entrado en el universo tiempo, aunque no haya alcanzado en plenitud la dimensión temporal. Se sitúa en un punto intermedio, en el nivel cronogenético "in fieri". Esta característica fundamental es la base lingüística de la amplitud de usos sintácticos y de la multiplicidad de valores expresivos. No posee el carácter neutro del modo infinitivo, pero tampoco, el significado preciso de los "tiempos" del modo indicativo. Creemos, con Lamíquiz, que el subjuntivo es el modo no marcado y, por esta razón, es más ambiguo y, en consecuencia, más plurisignificativo.

La época verbal

El tiempo posee por definición un sentido relativo: el discurrir ininterrumpido de los hechos se interpreta y se mide por su relación con algún otro acontecimiento que sirve de punto de referencia. El *antes* y el *después* dependen sólo de ese punto. Incluso para poder daeterminar la rapidez o lentitud del ritmo del tiempo, necesitamos establecer cierta comparación entre dos procesos de hechos. Estas afirmaciones, formuladas sobre el tiempo en su sentido genérico, tienen también validez si las aplicamos a la noción gramatical de tiempo. En este caso, preferimos hablar de "época verbal" para evitar la anfibología señalada por Alarcos Llorach (17) que nace de la naturaleza temporal del verbo. La expresión *"los tiempos del verbo"* encierra una patente redundancia. (18)

El punto de referencia en el *tiempo* lingüístico es el momento en el que se establece la comunicación, en el que el hablante construye el discurso y en el que el oyente lo recibe, en el instante en el que el escritor redacta su composición y en el que el lector la interpreta. Admite cualquier punto del eje temporal crónico y se vuelve a instaurar cada vez que el hombre habla. De esta manera, se constituye el *presente* y éste genera automáticamente un *pasado* y un *futuro*. Esta es la

razón por la que Lamíquiz clasifica la época verbal como un caracterizador relativo.

Presente de subjuntivo

En el modo subjuntivo, el español posee una sola forma para expresar la época *presente* y la *futura.* El *presente* de subjuntivo se opone solamente al *pasado.* El *no pasado* puede ser *presente* o *futuro.*

El carácter ambiguo del subjuntivo –su imprecisión temporal– le sirve al poeta para dotar a su creación de mayor fuerza de sugestión y de mayor capacidad de sugerencia.

"¡¡Aunque la vida *sea* sueño!!" [11]

La vida podrá ser o no ser sueño. El poeta acepta las dos hipótesis y da al lector la posibilidad de elegir cualquiera de las dos interpretaciones. El modo indicativo, por ser marcado, habría excluido uno de los dos extremos.

* ¡¡Aunque la vida *es* sueño!!

Esta misma construcción, con idéntico valor, la encontramos en el siguiente ejemplo:

"Azul puro, aunque
en el cielo *veas*
corderos pascuales
desflorando estrellas" [40]

En presente de subjuntivo podemos también expresar el porvenir, cuando es sólo un deseo y, por lo tanto, carece de objetividad, de realidad. Hasta cierto punto, podríamos afirmar que estas formas tienen un doble valor, presente y futuro. Presente en el deseo,futuro en la realidad.

"Que tu voz *adelante*
el nacimiento del sol.
Que tu voz *toque* pronto
la muerte del sol.
Y que otra vez en la noche
cante la diana
de mi amor". [46]

El sentido de futuro puede venir precisado por algún otro elemento gramatical: nexo, adverbio...

"Y *cuando pase* tu embriaguez. Y *cuando*
la triste realidad te *zarandee*,
cruel y vengativa" [29]

"*Hasta que* la muerte *destruya* mi barca" [14]

"*Mañana* no seré yo
quien te *reciba*, si vienes" [22]

En el sistema verbal castellano encontramos otra forma que puede ser también plurivalente y servir para expresar diferentes contenidos de modo, de actualidad y de época. Nos referimos a la forma del pasado inactual del modo indicativo y a la del presente inactual del modo subjuntivo *(hiciera)*. En determinados contextos sintagmáticos se puede prestar a ambas interpretaciones con lo que se logra el efecto sugeridor del que antes hemos hablado.

"Con una herida que el dardo
de la triste realidad
le *hicierta* en el corazón,
corazón ancho de mar" [43]

"Corcel de cristal y plata
–rico de azul y de seda–

donde en la noche cabalgan
una reina y mil princesas;
sobre tus ancas de plata
el mundo yo *recorriera*... [38]

Pérez–Clotet consigue el mismo resultado expresivo con la forma del pasado actual de subjuntivo.

"Bajel alto y picudo
que *mojase* sus velas
en la luz jubilosa
del mar y de la tierra" [38]

En los versos que Pedro Calderón de la Barca dedica a doña María Zapata, en la muerte de la señora doña Inés Zapata, apreciamos claramente cómo, mediante el empleo del subjuntivo, expresa, con una sola fórmula gramatical, sus sentimientos de esperanza y deseo, y su disposición de veneración y respeto

"Sola esta vez *quisiera*,
bellísima Amarili, me *escucharas*
no por ser la postrera
que he de cantar afectos suspendidos,
sino porque mi voz de ti confía
que esta vez se *merezca* a tus oídos
por lastimosa, ya que no por mía". (19)

El Modo Indicativo

El modo indicativo marca el grado más pleno en la realización cronogenética. El hablante, desde su óptica subjetiva, subraya con intensidad la dimensión dinámica y temporal de la designación semántica. "Si el movimiento cronogenético avanza aún más, hasta llegar al momento final,– tiempo "in esse"–, o, lo que es lo mismo, si la visión se dirige hacia la

plena realización verbal, nos encontraremos en el modo indicativo. Será entonces una realización acabada". (20)

El presente

De acuerdo con lo anteriormente expuesto sobre la *época verbal*, podremos aceptar que el *presente* es, por naturaleza, "atemporal". Tiene una carácter negativo (no–época) y posee un valor genérico o neutro.

No debe extrañarnos el número tan elevado de formas de *presente* que encontramos en *Signo del Alba*, y la desproporción que guarda con los *pasados* y con los *futuros*. El *presente* es el tiempo poético por excelencia. El poeta tiene pretensiones de trascendencia temporal e intenta elevarse por encima de la situación en la que nace su obra, para alcanzar validez universal. No es de extrañar que Pérez–Clotet, a pesar de ser un poeta del tiempo futuro (21), emplee tantas formas del *presente*. Estas razones,unidas a la facilidad que ofrece el uso del *presente* por su carácter neutro, explican suficientemente la abundancia desproporcionada en que lo encontramos.

En *Signo del Alba* el *presente* es una forma que podemos llamar temporalmente vacía y adquiere diferentes valores según sean sus contenidos semánticos y su contexto sintagmático. Estas dos coordenadas hacen posible una gama compleja y heterogénea de *presentes*, susceptibles de ser clasificados en varios tipos de paragdigmas cuyo criterio no es estrictamente gramatical.

Presente atemporal

A lo largo de *Signo del Alba* encontramos con insistencia verbos usados en *presente* con valor supratemporal. Son afirmaciones teóricas que pretenden alcanzar el carácter de tesis permanentes.

"*Triunfa* en la balanza altiva
el parabién anhelado.
No lo *vence* ni el amado
término de la cautiva
voluntad. *Pinta* misiva
de placer la ilusión vana..." [5]

Del *presente* se vale el poeta para formular sus convicciones profundas que explican su actitud frente a la vida.

"Solo. Hito de firmeza
sobre el mundo en desvarío.
Piedra, no agua de río,
aunque no pinte belleza.
Mármol o acero: dureza.
Cruz erguida en todo cruce
de camino, en donde *luce*
vida con voz de sirena.
¿Renunciación que *da* pena?
¡Razón que razón *trasluce*!" [10]

Otras veces, mediante el *presente* se expresa la estabilidad de un hecho que se repite con las mismas características frente al otro anterior, que se sitúa en un ámbito aparte del discurrir del tiempo; éste que comentamos – y que podríamos llamar *presente reiterativo*– se llena, por el contrario, de la dimensión temporal y sirve para expresar cierta interpretación del sentido de la existencia. El tiempo es un continuo volver. Tiene un ritmo cíclico.

"Mirada que *pones*, día,
en el fondo de mi calle,
enlazando su ágil talle
con mano tímida y fría" [2]

La "mirada" del día, el amanecer de hoy, de ayer y de mañana, se repite y se renueva con exactitud rigurosa.

Presente puntual

El *presente puntual* señala un momento preciso, un ahora, que puede ser determinado con mayor exactitud, de diferentes maneras:

- Por un adverbio de tiempo

  Hoy nadando del olvido
  y en veloz vuelta de edades,
  me *baño* en tus claridades" [3]

- Por un aditamento temporal

  "Ay qué color de ventura
  muestra esta mañana el cielo" [11]

  "*En la callada noche*
  la luna de tu seno *da* su aroma
  y *pone* fino broche
  de plata en la alta loma
  y dulcísimo arrullo de paloma" [13]

- Por oposición a formas de *pasado* y de *futuro*

  "*Eres* lo que nunca *fuiste*
  Eres lo que no *serás*
  No *eres* carne ni *eres* alma
  Ni el *mañana* ni el *ayer*" [21]

- Por oposición al *pasado*

  "¡Ay que el puerto *cayó* al mar
  y otro lejano palmar
  abanica su desvelo!" [12]

- Por oposición al futuro

  "... Y te *emborracharás* del vino generoso
  que la tarde te *escancia*, pobre pueblo". [29]

Presente descriptivo

El *presente descriptivo* posee un sentido espacial y, por lo tanto, estático. Nos pinta cómo son los objetos o, al menos, cómo aparecen a los sentidos.

"De este tiempo prisionero.
signo alerta del pasado,
destaca su desdentado
perfil, castillo frontero.
De los soles reverbero,
es oro desvanecido
en el jocundo estallido
de los colores de la tarde;
fugaz cohete que *arde*
con el fuego del olvido." [6]

Este tipo de *presente* es muy escaso en *Signo del Alba* ya que Pérez-Clotet prefiere construir frases nominales para conseguir un mayor efecto de inmovilidad o, por el contrario, porque interpreta a los paisajes como organismos animados, con capacidad de movimiento y de acción. En Jorge Guillén sí encontramos abundantes ejemplos de dicho *presente descriptivo.*

"*Queda* curvo el firmamento.
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo *es* cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa.
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se *da* el presente
que el pie caminante *siente*
la integridad del planeta."

Presente narrativo

El presente narrativo posee un valor doblemente temporal: primero, por su condición de verbo; segundo, por su carácter específicamente narrativo. Se emplea para relatar una acción –un proceso– que discurre linealmente a lo largo del tiempo.

"En la luz azafranada
de la tarde florecida
rueda gozosa la vida
de ilusiones traspasada.
Refulgente campanada
articula el tiempo breve,
y *roza*, caricia leve,
espejismo de alegría,
dando al alma que vivía
desolaciones de nieve." [8]

En *Signo del Alba* son muy abundantes estos *presentes* ya que Pérez–Clotet –lo hemos dicho– interpreta los distintos elementos del paisaje como seres animados, y a sus relaciones, como actividades humanas. La animación y la personificación constituyen recursos permanentes en la técnica imaginística de este libro. (23)

"Una blanca nube *besa*
el pino de la colina.
El aire *clava* su espina
en la nubecilla errante.
La tarde *pasa* adelante
y el oro del sol declina..." [9]

El valor peculiar de cada uno de estos presentes queda mejor definido, cuando figuran en un mismo poema varios tipos de los mismos.

"La noche *va muriendo.*
El alba ya *adivina* consolada
de morir esplendiendo.
se *oculta* la manada
de estrellas a la voz de la alborada". [13]

El contenido semántico de los verbos "adivinar" y "ocultar", y la construcción perifrástica "va muriendo" ponen de manifiesto la ambigüedad temporal de la forma de *presente.* Esta característica hace posible su utilización con valor de *futuro* por la simple adición de un adverbio.

"Si *luego logras* vencerme,
vencerás a un débil viejo." [22]

Como síntesis recapituladora, nos pueden servir los siguientes versos de Jorge Guillén, poeta del tiempo presente.

Sabor a vida

Hay ya cielo por el aire
que se *respira.*
Respiro, floto en venturas,
por alegrías.
Las alegrías de un hombre
se *ahondan* fuera esparcidas.
Yo *soy* feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría.
¿Aventuras? No las *caza*
mi cacería.
Tengo con el mismo sol
la eterna cita.
¡Actualidad! Tan fugaz
en su cogollo y su miga,
regala a mi lentitud
el sumo sabor a vida.

¡Lenta el alma, lentos pasos
en compañía!
¡La gloria posible nunca,
nunca abolida! (24)

Presente inactual

En *Signo del Alba* encontramos verbos en *presente inactual,* en tres poemas. El poeta se sitúa en un "entonces" alejado del momento en el que se establece la comunicación, y nos narra hechos que se desarrollan en simultaneidad con aquel momento. En la lengua funcional ese "entonces" vendría determinado por algún elemento expreso en el discurso o sobreentendido en la situación lingüística en la que éste se produce. Pérez–Clotet prefiere prescindir de datos situacionales para dejar un "antes" impreciso que el lector podrá concretar.

"A la negra alberca
de sombras cautiva,
la luna *ofrendaba*
su estrella más fina,
mojada de aromas
de agua y de brisa.
(...Y a la estrella errante,
de luz fugitiva,
a la estrella errante
cantaba la niña
.....
...
(...Y a la estrella
de luz fugitiva,
a la estrella errante
lloraba la niña)." [42]

El otro poema construido en el *nivel inactual* está dedicado al poeta Manuel Altolaguirre y evoca, de una manera figu-

rada, su afición por la contemplación de la naturaleza. El *presente inactual* aleja la narración al "entonces" del recuerdo.

"Cazador de paisajes,
disparaba la vista
por la rampa del aire.
...
Los minutos *giraban*
con guiños de detalles.

Las horas *colectaban*
cosecha de animales,
inmóviles o en fuga:
caza mayor, paisaje." [25]

El valor específico del *presente inactual* se resalta más cuando se coloca junto a formas del pasado absoluto. Pérez-Clotet traza dos líneas paralelas con dichas formas verbales. Una está marcada por los pasados absolutos, la otra, por el presente inactual.

"La campanada
cuajó en estrella.
Aspa de radios curvos
coronó el campanario,
y *resonó* gozosa
en el metal del aire.
Cada radio
llevaba enganchado un pájaro." [28]

Los siguientes versos de Rubén Darío nos pueden servir de modelo aclaratorio:

A Antonio Machado

Misterioso

"Misterioso y silencioso
iba una y otra vez.

Su mirada *era* tan profunda
que apenas se podía ver.

Cuando *hablaba tenía* un dejo
de timidez y de altivez.
Y la luz de sus pensamientos
casi siempre se *veía* arder.
Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mi leones
y de corderos a la vez.

Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.
Las maravillas de la vida
y del amor y del placer.

Cantaba en versos profundos
cuyo secreto *era* él.
Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses;
ellos le salven siempre. Amén. (25)

El Pasado

El *pasado absoluto* implica, como marcado, que el acontecimiento ya ha tenido lugar: se ha alejado en el tiempo y se ha desconectado del presente. Para Pérez–Clotet, poeta del tiempo futuro, el pasado ya no es. Se lamenta porque ya se fue y se ha perdido. La forma del *pasado absoluto* la encontramos empleada dieciséis veces en *Signo del Alba.* Además de su entidad acústica por el acento agudo, la reiteración de formas del *pasado absoluto* confiere al poema, el tono de fatalidad de los hechos consumados.

Recibimos la sensación de que se ha roto el puente que une el presente con el pasado.

"Más se *ahogó* la estrella
de luna, en huida
y *quedó* la alberca
más sola y cautiva,
con negra nostalgia
de la luz perdida." [42]

El mismo efecto expresivo se produce en varios poemas más. Otro ejemplo caracterizador, por su contenido semántico, puede ser el siguiente:

"*Apresé* tus palabras
–pececillos de plata–
con redes de silencio.
Más las redes *cedieron*
y tus dulces palabras
a la nada *volvieron.*" [26]

A lo largo de toda la tradición poética española se repiten con insistencia numerosas composiciones en las que se emplea dicha forma de *pasado absoluto.* Recordemos los versos de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

"El Señor que te *fizo* ¡tú a éste *mateste*!
¡Iesucristo Dios e ome tú aquéste *peneste*!
Al que tiene el cielo e la tierra ¡a éste
tú le *posiste* miedo e tú le *demudeste*!

El infierno le teme ¡e tú non le *temiste*!
¡*Temióle* la su carne! ¡Grand miedo le *posiste*!
¡La su humanitat por miedo *fue* triste!
La Deidat non te *temió*; entonce no la *viste.*" (26)

Frente a esta forma de *pasado absoluto* –acabado perfecto– encontramos también la forma verbal compuesta –pasado con valor aspectual de acabado, con consecuencias en el presente–. Podríamos, incluso, afirmar que se trata de un *presente acabado.* Pérez–Clotet intensifica este valor aspectual situando paralelísticamente verbos en *presente* y en *pasado* perifrástico

> "La niña no *tiene* voz,
> se le *ha robado* la brisa,
> arpa y ruiseñor.
>
> La niña no *tiene* color.
> Se lo *ha robado* la tarde,
> naranja y flor.
>
> La niña no *tiene* amor.
> Se lo *ha robado* un mal hombre,
> sin corazón." [44]

En otra ocasión, el adverbio temporal "hoy" es el lazo que une la acción pasada con el presente.

> "*Has* venido a mi ayer, *hoy.*" [22]

El Futuro

El *futuro absoluto* expresa que el acontecimiento no ha tenido lugar aún, pero que lo tendrá en época posterior al momento en el que se establece la comunicación. El futuro puede ser un adelantamiento del tiempo, una predicción de lo que sucederá o, simplemente, la expresión de un deseo o la formulación de una pregunta. Pérez–Clotet emplea la forma de *futuro* en cuatro poemas. En cada uno de ellos posee un valor expresivo diferente. Lo usa con sentido premonitorio cuando anuncia categóricamente sucesos que se realizarán indefectiblemente.

"...Y te *emborracharás* del vino generoso
que la tarde te escancia, pobre pueblo.
Y el alcohol *hará*, por un instante,
que olvides tus pesares.
Y que rota la amarra del fastidio
te columpies en cielos de esperanza.

Y *rodará* por el cristal del aire
la imagen engañosa de tu risa,
que sin fuerzas para escalar la altura
al fin *caerá* sobre tu loca frente.

Y cuando pase tu embriaguez. Y cuando
la triste realidad te zarandee,
cruel y vengativa,
no *verás* sino sombras, sino noche
que aplaste tu exaltada fantasía." [29]

Esta postura positiva –afirmativa– frente al porvenir puede estar matizada por sentimientos diferentes: temor o esperanza, inquietud o seguridad. Pérez–Clotet los suele reforzar con un tono exclamativo.

"¡Ya *vendrán* los dolores, madre,
ya *vendrán*!." [43]

"¡Quién *olvidará* pasado
momento de rayo y nieve,
al ver en el aire, un leve
beso de sol dibujado!." [4]

"¡Y *vivirá* la amargura
y se *agostará* el ensueño!" [11]

Pero, cuando ese mañana no se puede prever, Pérez–Clotet pregunta.

"(¿*Vivirá* en la mañana,
o *dormirá* en la muerte?)" [32]

El poeta usa también la forma perifrástica para expresar el futuro. Emplea esta fórmula cuando pretende o bien dotar al "anuncio" de una estimación definitiva y absoluta o bien, por el contrario, de una delimitación imprecisa e indefinida.

"Júrame que a nadie quieres
ni *has de querer* en la vida." [45]

"En el mapa mío
–mapa blanco y mudo–
yo *he de viajar* por todos los mundos
a mares remotos
y a tierras lejanas
he de ir montado en mi frágil barca." [34]

"Sin desmayo *he de aguardarte*
todo el tiempo." [22]

El poema de Juan Ramón Jiménez que transcribimos a continuación, nos puede servir de ejemplar ilustración de la teoría anteriormente expuesta.

El viaje definitivo

"Y yo me *iré*. Y se *quedarán* los pájaros cantando;
y se *quedará* mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.
Todas las tardes, el cielo *será* azul y plácido;
y *tocarán*, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.
Se *morirán* aquellos que me amaron;
y el pueblo se *hará* nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu *errará* nostáljico...

Y yo me *iré*; *estaré* solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se *quedarán* los pájaros cantando." (27)

Las Perífrasis Verbales

La interrelación de la construcción morfosintáctica con el contenido semántico del lexema verbal, se pone de manifiesto en las perífrasis verbales. Veamos algunos ejemplos en *Signo del Alba.*

Perífrasis aspectuales

El valor durativo del gerundio se aprecia con mayor facilidad en las perífrasis verbales.

"La *noche va muriendo*" [13]
"fino encaje que la luna
va bordando entre las piedras." [24]
"*voy devanando* el tedio de las renunciaciones" [33]
"¿A dónde *vais bogando*
oh bajeles de piedra?" [38]

Estas perífrasis intensifican el valor aspectual durativo--progresivo del verbo portador del contenido semántico fundamental, y trazan una línea continua que marca el desarrollo de un proceso ascendente que va del pasado al futuro. El poeta imprime a la acción un ritmo lento con el que alarga el momento presente.

Perífrasis de modalidad

Las perífrasis de modalidad expresan, mediante el uso de verbos semiauxiliares, la actitud subjetiva del hablante acerca

del contenido del verbo predicativo. Están construidas con una incidencia directa de dicho verbo predicativo sobre el verbo auxiliar o semiauxiliar, sin la presencia del nexo. Desde el punto de vista del tipo de construcción formal, recibe el nombre de modalidad interna. (28)

a) Voluntad

"Y yo *quiero luchar* contigo
y *hacerte* mi prisionero.
Yo *quiero luchar* contigo
para tener el corazón
por siempre libre y risueño" [22]

b) Posibilidad

"...sin que *pueda*
vencer su propia desgana". [5]
"Si luego *logras vencerme,*
vencerás a un débil viejo". [22]

c) Deseo

La actitud subjetiva de deseo la expresa el poeta mediante la utilización confluente del valor semántico del verbo predicativo, de la función sintáctica del verbo auxiliar o semiauxiliar y del tono exclamativo de todo el sintagma.

"Quién en el aire de la cumbre
plantar pudiera la mirada,
y ágil, *abrirla* a su albedrío". [34]

Esta actitud positiva de la voluntad también puede venir expresada por otros verbos que, usados en construcciones perifrásticas, pierden en cierta medida, su valor predicativo.

"Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor". [41]

Construcciones nominales

Las construcciones nominales se organizan con elementos nominales solamente, sin que intervengan verbos en la expresión. La Gramática Generativa las interpreta como sentencias en las que se ha prescindido, a nivel de estructura superficial, del verbo. Este permanece latente en la estructura profunda y es recuperable en el sentido.

El empleo de las frases nominales, lo mismo que el de otros procedimientos sintácticos, en la creación poética, posee un singular valor expresivo siempre que se haga en función del conjunto artístico de la composición. Debe confluir, por lo tanto, con los recursos fónicos y semánticos para así, crear una estructura en la que todos sus valores se armonicen en coherente unidad.

Pérez–Clotet repite insistentemente este procedimiento, sobre todo, para pintar algunos paisajes que proyectan una sensación de quietud y de serenidad.

> "Beso de siete colores
> de las gigantes colinas.
> Paréntesis de divinas
> tintas cuajadas de amores.
> Espejismo de primores
> de tempestad engendrado". [4]

El valor poético de la supresión verbal depende de la naturaleza del verbo omitido y del contexto semántico en el que se produce. Este recurso no siempre es posible ya que, de alguna manera, hay que sugerir al lector dicho verbo. Tanto los atributivos *(ser)* y presentativos *(hay),* como los de estado *(estar),* se omiten con mayor facilidad y frecuencia –incluso en el uso funcional–. En el lenguaje poético se pueden suprimir también otros verbos más cargados de contenido nocional. Veamos las frases nominales en *Signo del Alba.*

Elisión del verbo de estado *(estar)*

En el lenguaje funcional, la supresión total de este verbo no siempre es posible ya que, al dejar incompleto el enunciado, la comunicación sería parcial e insuficiente. En la lengua poética, por el contrario, se puede efectuar dicha supresión, con tal de que otros elementos suplan eficazmente su ausencia. Pérez–Clotet, en el poema [17] de *Signo del Alba,* lo suprime mientras que, por el contrario, repite las preposiciones locativas "bajo", "junto",... etc.

> *"Bajo* el pino
> –cárcel del sol de la siesta–;
> *bajo* el ciprés,
> con antorchas de luceros
> y dolor de la noche
> viuda". etc. [17]

Elisión del verbo predicativo

Hemos dicho que en la creación poética es posible, incluso, la supresión de verbos cargados de contenido predicativo. Por este procedimiento se puede conseguir una mayor ambigüedad y una expresividad más intensa y variada. Pérez–Clotet suprime, por ejemplo, "veo", "me imagino", en su poema titulado *Fantasía.*

> "Cauce hondo. Río de sombras
> entre márgenes de acero
> .....
> ...
> Alba barquita velera,
> de azules velas de sierra
> –¡oh pueblo mío!–
> por entre las ondas planas
> transparentes de luciérnagas...

(Y arriba, en aguas de menta,
con faro limón de luna
regata de las estrellas). [15]

Igualmente, en repetidas ocasiones, omite el verbo "parece". Esta supresión se da, evidentemente, en las metáforas y alegorías. En el poema siguiente cuyo tema es el río, sobreentendemos: El río parece...*

"Corcel de cristal y plata
por el maizal y la aldea,
por la noche y por el día
en alocada carrera;
peregrino hacia los mares
fugitivo de la tierra." [24]

Elisión de un verbo expresado anteriormente

La elisión de un verbo que, por estar expresado anteriormente, se sobreentiende con facilidad, es frecuente por razones de economía, en la lengua funcional, y puede alcanzar la categoría de recurso expresivo en la composición poética.

En los últimos versos del poema que encabeza a *Signo del Alba,* se suprime el verbo "quedó" que está expresado en el centro de la *"décima".*

"Nacimiento de intenciones
a la luz de una vidriera,
agua malva, prisionera
entre recios canalones.
Agua de las emociones
parada *quedó,* gozosa
de su entraña perezosa.
Cautiva de un cautiverio
sin penumbra de misterio.
Y en espera deleitosa..." [1]

---

* Este es, como es sabido, el procedimiento que se utiliza en la construcción de metáforas.

La repetición del verbo como, por ejemplo,

* quedó "cautiva de un cautiverio"...
Quedó "en espera deleitosa"...

no es necesaria, y su supresión aumenta la sensación de inmovilidad que el poeta quiere producir con los demás elementos semánticos del poema: "parada", "perezosa", "cautiva", "cautiverio", "espera"...

Elisión del verbo atributivo *(ser)*

Por su escaso y, a veces, nulo valor semántico, este verbo también se puede suprimir en el lenguaje funcional. En la poesía se elimina, no sólo para ahorrar elementos innecesarios que pueden sobreentenderse, sino para, al condensar la formulación, dar un tono de sobriedad sentenciosa.

"Peregrino de la calma,
corazón de mar sin ola,
con la luz del alba, sola,
con la luz, sola, del alba". [12]

Unos versos de San Juan de la Cruz pueden servirnos de claro paradigma de los valores expresivos de la elisión verbal:

"Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena, que recrea y enamora". (29)

Aposición

Un patrón sintáctico favorito de Pérez–Clotet es el empleo de la aposición. Lo usa como comentario explicativo e interpretativo del nombre al que lo aplica. La mayoría de las veces encierra una imagen que, incluso, puede suponer un juicio valorativo. Resulta difícil encontrar una aposición que cumpla sólo una de las funciones indicadas. Las aislamos por razones de claridad metodológica, pero, de hecho en la mayoría de los casos están englobadas formando parte de una unidad polivalente.

Aposición explicativa

Tiene la misión de explicar el término al que se une. Esta explicación puede consistir en la explicitación de alguna de las notas que lo definen o caracterizan.

> "En el mapa mío
> –mapa blanco y mudo–
> yo he de viajar por todos los mundos." [14]

o bien designar de forma directa y propia lo que antes se ha descrito con una metáfora.

> "Alba barquita velera
> de azules velas de sierra
> –¡oh pueblo mío!
> por entre las ondas planas,
> transparentes de luciérnagas..." [15]

Aposición metafórica

Es una interpretación imaginativa, por medio de una transposición semántica, de un enunciado descriptivo

"Caminos solitarios
poblados de risas frescas
–románticos surtidores
hacia las estrellas–" [31]

Pérez–Clotet usa frecuentemente también la aposición para amontonar imágenes que a veces alcanzan una complejidad. Como ejemplo significativo podemos indicar el poema dieciséis.

"El maná del alba
refrescó mi frente.
(Manjar de los dioses
para el nuevo día).

Las luces tejieron
coronas lucientes.
(La regia corona
que se pone al día).

El cielo quemaba
bengalas de fuego.
(Monedas de oro
derramaba el día).

En mástiles blancos
banderas purpúreas.
(Cándidos vellones
lipiaban el día).

Gavillas doradas
llenaban el cielo.
(Montones de espigas
trituraba el día)." [16]

Este tipo de aposición se repite insistentemente a través de

todo *Signo del Alba* de manera que constituye uno de los recursos fundamentales de Pérez–Clotet en esta su primera obra. Podemos comprobar otros ejemplos característicos en los poemas [5], [6], [7], [8], [21], [24], [25], [26], [27], [31], [33], [35], [36], [40], [43], [44]...

Aposición valorativa

En ella el autor descubre su actitud positiva o negativa con relación a los enunciados que va formulando. El juicio no es necesariamente explícito y puede ir envuelto en una imagen.

"De este tiempo prisionero
signo alerta del pasado,
destaca su desdentado
perfil, castillo frontero." [6]

Presentación gráfica

Pérez–Clotet utiliza diferentes fórmulas para indicar gráficamente la aposición.

- La encierra entre dos guiones

  "Corcel de cristal y plata
  –rico de azul y de seda–" [34]

- Entre paréntesis

  "Cazador de paisajes,
  disparaba la vista
  por la rampa del aire,
  (Cazador en el coto
  de la noche y la tarde)." [23]

- Detrás de dos puntos

  "Alamos:
  lluvia finísima de plata
  en el metal sangriento del ocaso:" [36]

Conclusión

El análisis anteriormente realizado pone de manifiesto la importancia poética del verbo, como consecuencia de sus características formales, sintácticas y semánticas. Si afirmamos –repitiendo una imagen tradicional– que el verbo es el alma de la frase, podríamos decir –continuando la metáfora– que es además la vida del poema.

La poesía –creación, connotación, plurisignificación, sorpresividad– alcanza diferentes grados de calidad gracias al uso acertado del verbo. Sus diferentes caracterizadores formales, sus múltiples significados semánticos y sus importantes funciones sintácticas constituyen elementos privilegiados para conseguir efectos artísticos múltiples. La sonoridad de sus terminaciones, la plurivalencia temporal de su época, la rica variedad de sus modos y modalidades, y la gama diversificada de sus aspectos, son instrumentos indispensables para lograr las sensaciones acústicas, la fuerza emotiva, la capacidad de sugerencia y, en definitiva, el intenso poder expresivo que convierten el discurso en un auténtico poema.

La Coordinación

Muchos autores definen la coordinación como una operación sintáctica que corresponde, en líneas generales, a la suma aritmética. Debemos aclarar, sin embargo, siguiendo a M. C. Bobes Naves, la diferencia existente entre los dos procedimientos. En matemáticas la suma supone la integración total de los sumandos en el resultado, ya que opera con un solo aspecto: el número. En el lenguaje, por el contrario, la suma de unidades léxicas o sintácticas no da siempre como resultado la integración total. Podemos señalar como razón el hecho de que el valor semántico presente varias facetas, principalmente el número y la cualidad (extensión e intensión), a los que hay que añadir en determinados lenguajes (el expresivo, el artístico...)los valores connotativos. "Bajo una misma estructura aparente puede haber coordinaciones de tipo diverso." (30)

La coordinación sintáctica ha sido descrita en forma distinta, de acuerdo con los métodos que se han ido sucediendo en lingüistica, y ha puesto de manifiesto problemas de una gran complejidad. La gramática transformacional la ha estudiado con detenimiento particularmente en cuanto a su valor operativo.

Son varios los capítulos más importantes que han merecido la atención de los estudiosos:

- Sus exigencias: los elementos que se coordinan deben pertenecer al mismo rango sintáctico y a la misma clase semántica.

- Su uso como criterio clasificador: se ha visto la posibilidad de utilizar la coordinación como criterio para determinar unidades lingüísticas, ya que los elementos de una coordinación deben ser constituyentes inmediatos.

- Su ambigüedad: se ha demostrado que la coordinación es un proceso de realización ambigua porque da lugar a secuencias cuyas relaciones no tienen un valor unívoco.

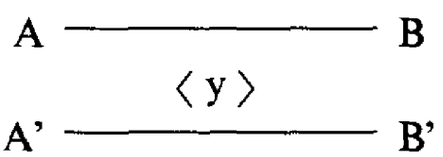
Se ha estudiado la coordinación como recurso de la sintáxis narrativa: desde que el formalismo ruso anunció la posibilidad de descubrir un mismo procedimiento en distintos sistemas semióticos, se ha tratado de establecer un paralelismo entre procesos y recursos del sistema lingüistíco y del sistema literario.

La lengua castellana posee cierta variedad de fórmulas de coordinación. Veamos a continuación las que usa Pérez–Clotet en *Signo de Alba.*

Coordinación de sustantivos

La coordinación o parataxis como es sabido relaciona elementos situados a un mismo nivel de valor jerárquico de construcción (31). Dichos elementos pueden ser dos o más de dos. En este segundo caso, el nexo relacionante aparece sólo entre los dos últimos elementos.

A través de todo *Signo del Alba* no encontramos ninguna serie de más de dos sustantivos coordinados



[9] "futuro
〈 y 〉
promesa"

[33] "nieve
〈 y 〉
centella"

[40] "cielos
〈 y 〉
tierra"

La misma fórmula encontramos con presentadores cuantificadores.

[24] "una reina
〈 y 〉
mil princesas"

En el único caso en que el número de sustantivos es superior a dos, también están emparejados.

[24] "por el maizal <y> la aldea"
"por la noche <y> por el día"

En el segundo verso se repite la preposición – por – mientras que en el primero sólo aparece una vez.

Además de la fórmula S 〈 R 〉 S, que es la más sencilla, encontramos otras variantes.

AS	〈 R 〉	AS

[40] "En claros luceros
〈 y 〉
en blancas estrellas"

SA <R> SA

[14] "a mares remotos
〈 y 〉
a tierras lejanas"

También aparece la fórmula

SA 〈 R 〉 SA → A= de S

[17] "antorchas de luceros
〈 y 〉
dolor de la noche viuda"

"con olor de lejanías
〈 y 〉
sabor de soledades"

Podemos localizar fórmulas más complejas como, por ejemplo:

S A A 〈 R 〉 $SA_{(1)}$ $A_{(1)}$= (〈 en 〉 S)

[34] "La vidriera azul quemada
〈 y 〉
el barroquismo en desvarío"

También encontramos.

S 〈 R 〉 SA

En cuya fórmula el adjetivo puede ser de lengua

[18] "Alba
〈 y 〉
canto joven"

o de habla (〈 de 〉 + S)

[13] "vuelo
〈 y 〉
pantalla de negrura"

[34] "plata
〈 y 〉
brillo de cristales"

Coordinación de verbos.

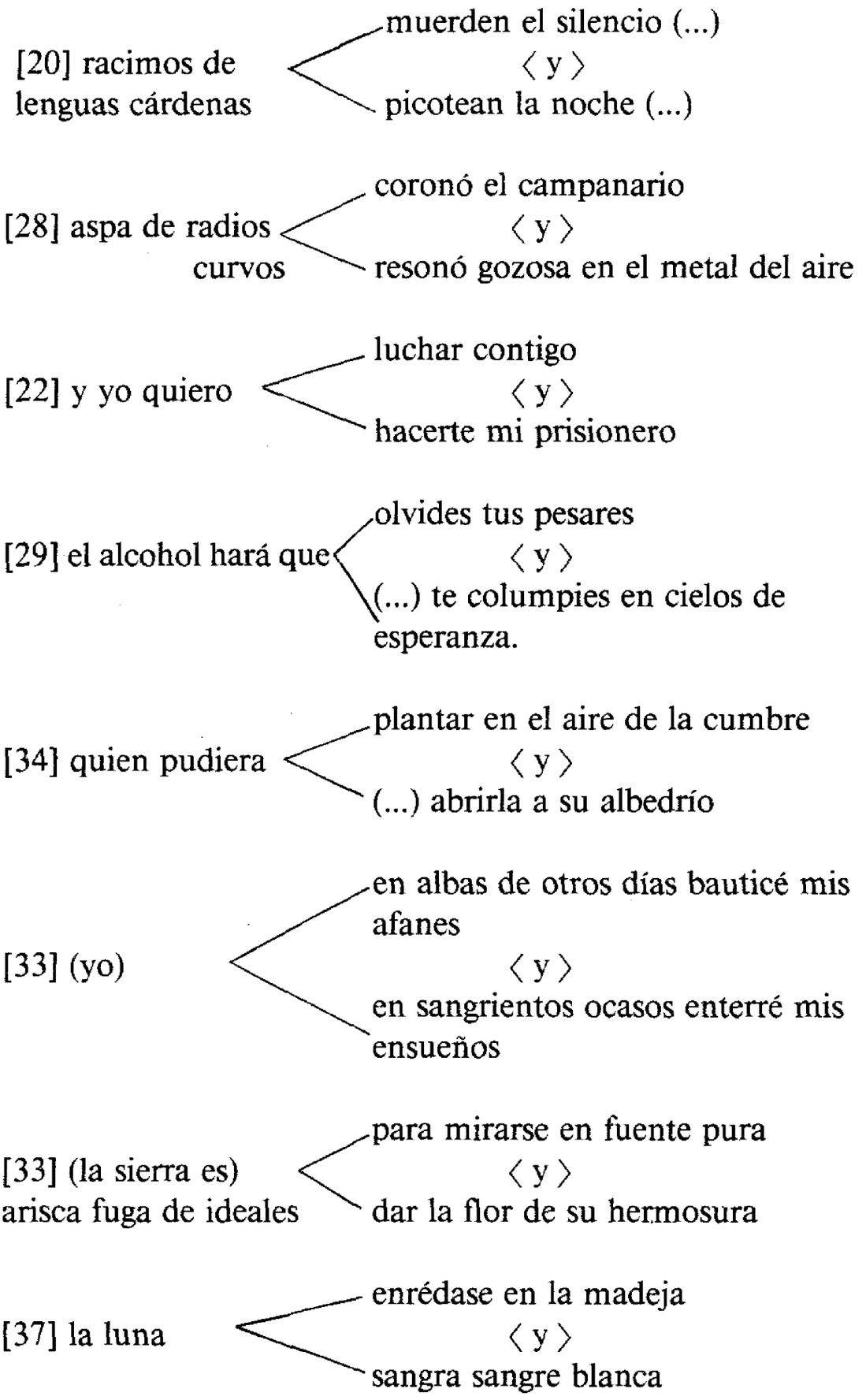
Une a dos verbos que tienen el mismo sujeto

[2] piqueta de plata que
- abates muros de noche
- 〈 y 〉
- prendes lírico broche

[7] animosas claridades
- punzan la cóncava noche
- 〈 y 〉
- abrazan (...) vastas soledades

[8] el tiempo breve
- articula refulgente campanada
- 〈 y 〉
- roza espejismo de alegría

[13] el naipe de la luz fría
- se desnuda en la fuente
- 〈 y 〉
- juega en el tablero de mi frente ...


[20] racimos de lenguas cárdenas
muerden el silencio (...)
〈 y 〉
picotean la noche (...)
[28] aspa de radios curvos
coronó el campanario
〈 y 〉
resonó gozosa en el metal del aire
[22] y yo quiero
luchar contigo
〈 y 〉
hacerte mi prisionero
[29] el alcohol hará que
olvides tus pesares
〈 y 〉
(...) te columpies en cielos de esperanza.
[34] quien pudiera
plantar en el aire de la cumbre
〈 y 〉
(...) abrirla a su albedrío
[33] (yo)
en albas de otros días bauticé mis afanes
〈 y 〉
en sangrientos ocasos enterré mis ensueños
[33] (la sierra es) arisca fuga de ideales
para mirarse en fuente pura
〈 y 〉
dar la flor de su hermosura
[37] la luna
enrédase en la madeja
〈 y 〉
sangra sangre blanca

[37] mi voz
- enhébrase de negros hilos
- 〈 y 〉
- pespuntea nostalgia

[38] la delgada brisa que
- baila entre las piedras
- 〈 y 〉
- con sus finos dientes nuestra carne alancea

[39] azul mensajería de nubes
- traen
- 〈 y 〉 la esencia de su día
- llevan

[22]
- vendrás, pues
- 〈 y 〉
- no vendrás

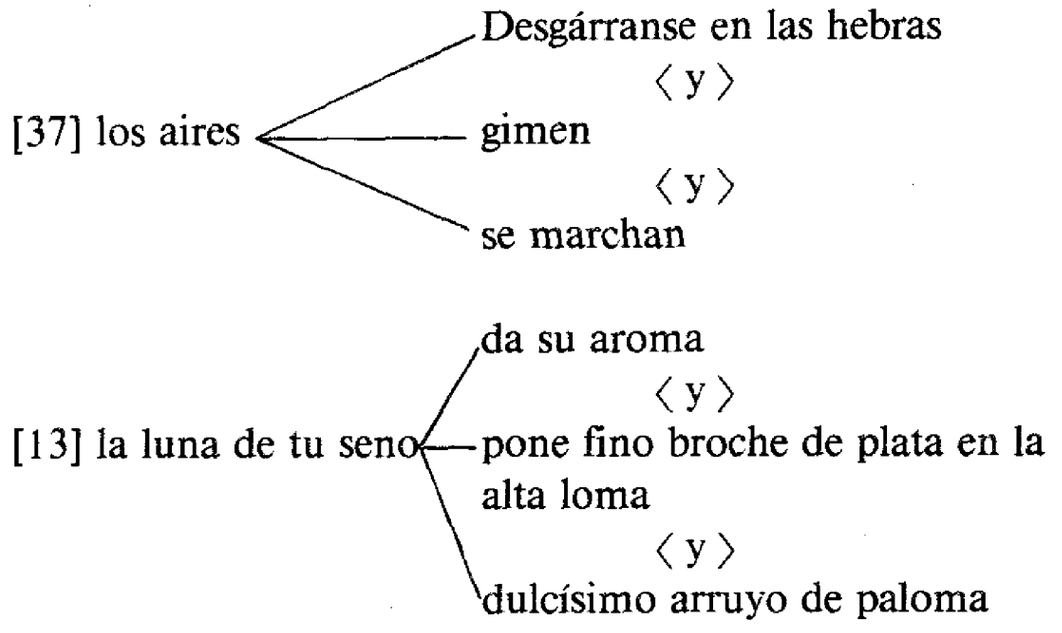
Dos sujetos y dos verbos.

[42]
Mas se ahogó la estrella de luna
〈 y 〉
quedó la alberca más sola y cautiva

[11]
¡Y vivirá la amargura
〈 y 〉
se agostará el ensueño

[12]
el puerto cayó al mar,
〈 y 〉
otro lejano palmar abanica su desvelo!

[26]
Mas las redes cedieron
〈 y 〉
tus dulces palabras a la nada volvieron



Coordinación de adjetivos.

Los adjetivos se pueden encontrar en dos situaciones:

a) en función adyacente
b) en función atributiva

En el primer caso el adjetivo se une al sustantivo directamente; en el segundo, a través de un verbo.

La forma SA de la función adyacente no suele presentar dificultad en su interpretación, en cuanto procedimiento sintáctico, ya que el adjetivo debe referirse siempre a un nombre y, si hay uno solo, todos los adjetivos entran en su órbita; hay un núcleo y todas las informaciones se refieren a él, es un procedimiento sintática y semánticamente endocéntrico. Otro caso distinto es aquel en el que los nombre son varios y uno solo el adjetivo. Si los nombres no exigen de modo necesario el adjetivo, éste puede referirse sólo a uno o varios nombres.

Coordinación de adjetivos.

S A	〈 y 〉	A

[2] mano — tímida 〈 y 〉 fría

[13] linfa — clara 〈 y 〉 pura

[18] mañana — nueva 〈 y 〉 clara

[22] el corazón — libre 〈 y 〉 risueño

[34] sierra — lisa 〈 y 〉 vulgar

[40] su luz — rubia 〈 y 〉 buena

[43] la alberca — más sola 〈 y 〉 cautiva

[29] la triste realidad
te sarandee

cruel
〈 y 〉
vengativa

$$S\ A_{(1)}\ \langle\ y\ \rangle\ A_{(2)}\ A \rightarrow (\langle\ de\ \rangle\ S)$$

En algunos casos el poeta suprime el nexo *de* en el segundo adjetivo y en otros lo repite.

[4] momento

de rayo
〈 y 〉
nieve

[24] corcel

de cristal
〈 y 〉
plata

[25] el coto

de la noche
〈 y 〉
la tarde

[40] espejo de luces

del cielo
〈 y 〉
la tierra

[21] realidad (...)

del mañana
〈 y 〉
del ayer

[38] la luz(...)

del mar
〈 y 〉
de la tierra

[30] brisa de la distancia
- de nieve
- 〈 y 〉
- de sal

$$A_{(1)} + A_{(2)} \langle R \rangle A_{(3)} \rightarrow A_{(2)} A_{(3)} = (\langle de \rangle S)$$

[24] rico
- de azul
- y
- de seda

[21] mojada
- de oro
- y
- azul

$$A_1 + A_{(2)} \langle R \rangle A_{(2)} + A_{(1)} \rightarrow A_{(2)} = (\langle de \rangle + S)$$

[3]
- Pesaroso del presente
- 〈 y 〉
- del mañana transido

[41]
- amarillos de luna
- 〈 y 〉
- verdes de limón

$$A_{(1)} + A_{(2)} \langle \emptyset \rangle A_{(2)} R A_{(2)} \rightarrow A_{(2)} = (\langle de \rangle + S)$$

[42] mojadas
- de aromas,
- de agua
- 〈 y 〉
- de luces

Coordinación en frases nominales

En primer lugar podemos observar las parejas de sustantivos coordinados, que Pérez–Clotet yuxtapone a otros sustantivos.

[44] la brisa, < arpa 〈 y 〉 ruiseñor

la tarde, < naranja 〈 y 〉 flor

F N	〈 R 〉	F N

[36] peces leves en mar azul de cielo
〈 y 〉
pájaros en campo de esmeralda

[33] la lámpara del día sobre la erguida testa
〈 y 〉
el espejo de ausentes horizontes en el pecho

También hallamos en *Signo del Alba* coordinaciones negativas y coordinaciones disyuntivas, todas ellas de dos elementos solamente

〈 ni 〉
canto en la noche
[18] 〈 ni 〉
noche en el día

en lo que no fui nunca,
[33] 〈 ni 〉
ser jamás espero

a nadie quieres
[45] 〈 ni 〉
has de querer en la vida

En una ocasión encontramos cuatro elementos coordinados, pero en distribución binaria:

〈 ni 〉
no eres carne el mañana
[21] 〈 ni 〉 〈 ni 〉
eres alma el ayer

Coordinaciones disyuntivas

Sustantivos:

mármol
[10] 〈 o 〉
acero

Adjetivos:

inmóviles
[25] animales 〈 o 〉
en fuga

Pérez–Clotet repite con insistencia diferentes fórmulas de coordinación que siempre poseen un carácter binario.

La descripción anterior nos muestra con claridad la abundancia y variedad de las coordinaciones empleadas en *Signo del Alba*. Esta variedad no se reduce al ámbito de las categorías y unidades morfosintácticas, sino que también se refiere al contenido semántico. Mediante los nexos copulativos une, con intención enfática, términos de contenidos muy parecidos. Otras veces los significados complementarios e incluso opuestos producen obviamente efectos sorpresivos.

NOTAS

1 LAMIQUIZ, Vidal:*Lingüística Española.* Sevilla, P.U.S., 1976

2 LAMIQUIZ, Vidal: Ibidem.

3 LAMIQUIZ, Vidal: Ibidem. p. 263

4 LAPESA, Rafael: *Poetas y Prosistas de ayer y de hoy.* Madrid, Gredos 1977. p. 193

5 LAPESA, Rafael: Ibidem, p. 188

6 LAMIQUIZ, Vidal: Ibidem. p. 287

7 LAMIQUIZ, Vidal: Ibidem. p. 292

8 LAMIQUIZ, Vidal: Ibidem.

9 La definición del verbo ha sido un tema controvertido. Su sincretismo formal y funcional hace difícil el análisis y da ocasión a descripciones parciales y dispares. En el siglo XIX, principalmente, las polémicas sobre la naturaleza del verbo son frecuentes y apasionadas porque se parte de concepciones filosóficas y de prejuicios teológicos irreconciliables. Como ejemplo ilustrativo puede servir la crítica que hizo Arbolí a Gómez Hermosilla. Cf. Arbolí, J. *Compendio de las lecciones de filosofía que se enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe Neri de Cádiz.* Imprenta de la Sociedad de la Revista Médica, Cádiz, 1844. Puede verse también nuestro artículo "La teoría Gramatical de Arbolí" *Gades,*nº 6, Cádiz, 1980. Las definiciones del verbo, sin embargo, son mucho más abundantes y complejas de las que aparecen en esta polémica. Un "examen crítico de las teorías del verbo" expuestas hasta finales del siglo pasado, podemos encontrar en Benot, Eduardo: *Arquitectura de las Lenguas,* Juan Muñoz Sánchez, Editor, Madrid, 1881–1885. Tomo I págs. 172 y siguientes.Cf. también Monroy, *Filosofía de la Gramática,* Imprenta de Santaló, Canalejas y Compañía, Córdoba, 1836. Balmes, Jaime, *Curso de Filosofía Elemental* (1847). Se puede manejar

con facilidad la reedición de las *Obras Completas* de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948, volumen III, pág. 134. Robles Dégano, Felipe, *Filosofía del Verbo.* Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús. Madrid, 1910 pág. 5 y siguientes.

10 Cf. Guillaume, *Temps et verbe,* Champion, París, 1965; B. Pottier, *Presentación de la Lingüística,* Alcalá, Madrid, 1972; *Gramática del Español,* Alcalá, Madrid, 1971; V. Lamíquiz, *Morfosintaxis Estructural del verbo Español,* P.U.S. Sevilla, 1972; "Los niveles de actualidad", R.S.E.L., 1971, I, págs. 89–96; "Cantara o cantase" R.F.E. LIV, 1971, págs, 1–11; *Lingüística Española,* P.U.S. Sevilla, 1973.

11 Véase Emilio Alarcos Llorach, "Sobre la estructura del verbo español" en su libro *Estudios de Gramática Funcional del Español,* Gredos, Madrid, 1970, págs. 50–89.

12 Lamíquiz, *Lingüística Española,* P.U.S., Sevilla, 1973, pág. 324.

13 Lope de Vega, *Poesías Líricas,* edición de J.F. Montesinos, Clásicos Castellanos, vol. 68, pág. 202.

14 Alarcos Llorach, op. cit. pág. 58.

15 *Ibidem,* pág. 59.

16 Lope de Vega, Op. cit. pág. 251.

17 Op. Cit. Pág. 50.

18 El uso de esta nomenclatura no es totalmente nuevo. El término "época" ya lo empleó Condillac. Estas son sus palabras: "El presente *yo amo* es simultáneo con el acto de la palabra, el pretérito *yo amé* es anterior a este acto, y el futuro *yo amaré* es posterior a él. Por consiguiente el momento en que hablamos es como un punto fijo, con relación al cual dividimos el tiempo en diferentes partes que llamaremos *épocas*: la *época* actual que es el momento en que hablamos: las *épocas* que ya no existen y que llamamos anteriores, y las *épocas* que llamamos posteriores porque todavía no han llegado. Así como la idea de actualidad constituye lo presente, la idea de anterioridad constituye lo pasado, y la idea de posterioridad constituye lo futuro". Condillac, *Curso de estudio para la instrucción del Príncipe de Parma.* Gramática, París 1780, págs. 342 y 343.

19 Pedro Calderón de la Barca, Del *Cancionero* de 1628, edición de J.M. Blecua, Madrid, 1945, pág. 618.

20 Lamíquiz, op. cit., pág. 324.

21 Véase mi trabajo "Estudio semántico de la función poética del tiempo" en *Gades,* número 8, Cádiz, 1981, págs. 181–195.

22 Jorge Guillén, *Cántico,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, pág. 240.

23 Puede verse mi artículo "Análisis semántico de la luz y la sombra como símbolos poéticos" *Gades,* número 10, Cádiz, 1982.

24 Jorge Guillén, op. cit. pág. 51.

25 Rubén Darío, *Obras poéticas completas,* Aguilar, Madrid, 1941, pág. 664.

26 Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro del Buen Amor.* Textos según el manuscrito S, en la edición de Jean Ducamin, Toulouse, 1901, pág. 289.

27 Juan Ramón Jiménez, *Tercera Antología Poética,* Madrid, 1.957, pág. 212.

28 Lamíquiz, op. cit. pág. 346. Véase también: B. Pottier, sobre el concepto de verbo auxiliar" en *Lingüística Moderna y Filología Hispánica.* Gredos, Madrid, 1.968. M. Molho, *Sistemática del verbo español;aspectos, modos tiempos,* Gredos, Madrid, 1975; K. Togeby, *Mode,temps et aspect en espagnol,* Copenhague, 1953; J. Holt, *Etudes d'aspect,* Copenhague, 1953; "la posición del aspecto en el sistema verbal español," en *Revista Española de Lingüística,* 13, 1, Madrid, 1983.

29 San Juan de la Cruz, *Obras,* Edición del Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1941, pág. 799, donde sigue el texto de su edición crítica, Burgos, 1929 – 1931.

30 BOBES, M.C.: "La coordinación en la F.N. Castellana" en *Revista Española de Lingüística,* II, 2, 1972. p.p. 285–311

31 LAMÍQUIZ, Vidal: Ibidem. p. 354

LA EXPRESIVIDAD LEXICOSEMANTICA

El estudio de una obra literaria y la descripción del código peculiar que le da coherencia poética y unidad artística, exigen la valoración cuantitativa y el análisis cualitativo del material léxico-semántico utilizado por el autor. El vocabulario empleado representa un primer dato a tener en cuenta en una crítica seria de un texto poético. "La serie de unidades léxico-semánticas elegidas por el hablante-autor entre aquellas que seleccione el sistema para las referencias sustanciales semánticas, y de manera adecuada para un tema conceptual, quedan reunidas en el conjunto textual." (1)

En primer lugar, y con carácter introductorio, expondremos las nociones fundamentales que nos servirán de instrumentos conceptuales y de criterios de clasificación.

Variabilidad significativa

La escuela de Oxford (2) ha estudiado la relación variable entre significante y significado en el signo lingüístico. Inspirada en el segundo Wittgenstein insistió en la necesidad de analizar los usos para evitar los dogmatismos y generalizaciones sobre el valor significativo de los términos lingüísticos; estos no permanecen inalterados en los diferentes empleos del habla.

De acuerdo con el planteamiento anterior, en el estudio del significado debemos distinguir un valor ideal, a nivel de lengua, y unas realizaciones concretas, según el uso. Situados en este nivel de habla precisaremos qué notas son constantes

y permanecen inalteradas en los diferentes empleos del término, y cuáles son variables y dependen del contexto y de la situación (3) en que se usen. Las notas constantes reciben el nombre de "rasgos pertinentes" y son rasgos mínimos de significación, a veces, muy elementales, y las notas variables, conocidas por el nombre de "rasgos redundantes", constituyen lo que en terminología ya comúnmente aceptada, se conoce por el "margen de dispersión semántica".

NIVELES DE SIGNIFICACION

La discusión sobre los niveles de significación todavía mantiene actualidad, tanto entre los lingüistas como entre los filósofos. Nosotros, con el exclusivo propósito metodológico y descriptivo, vamos a distinguir tres niveles:

a) *Significación léxica:* Se sitúa a nivel de lengua y coincide con el significado en potencia de G. Guillaume. Es el contenido semántico de un término considerado absolutamente, antes de pertenecer a una construcción sintagmática.

Esta significación posee unas notas *estables* (rasgos pertinentes) que aseguran la relación fundamental significante–significado, y unas notas *latentes* o *posibles* (rasgos redundantes), que constituyen el margen de dispersión.

La significación léxica, por lo tanto, se estructura como una organización en parte constante y en parte variable y está en relación y en dependencia del contexto y de la situación.

b) *Significación contextual:* Depende de la *unidad sintagmática* en la que esté incluido el término y resulta de la suma de los rasgos pertinentes con aquellos rasgos redundantes (o notas del margen de dispersión) que se han actualizado en el sintagma.

c) *Significación semiótica:* Es el valor pleno de la significación y viene determinado por la "situación" en la que el término se emplea y se interpreta. Un término empleado, por hipótesis, en un mismo contexto sintagmático, adquiere su valor concreto y es-

pecífico en las diferentes situaciones en las que se use (por ejemplo, situación jurídica, comercial, religiosa, poética, etc.)

La significación poética, por lo tanto, podemos definirla como el valor significativo –denotativo y connotativo– de una palabra empleada en una situación (lingüística) poética.

Criterio de organización

A partir de la naturaleza descriptiva de este trabajo, determinada por el objetivo pedagógico que nos hemos propuesto, nos parece que un criterio válido para su organización sería la agrupación de los términos por campos semáticos. Sin entrar en la polémica sobre su validez científica universal, pensamos que esta noción de "campo" posee suficiente valor científico para que pueda ser empleado como un instrumento metodológico en una exposición didáctica (4).

ANALISIS LEXICO-SEMANTICO DE *Signo del Alba*

Vamos a analizar empíricamente los tres niveles significativos de los poemas de *Signo del Alba.* Procederemos en primer lugar, al "despojo" de los poemas, a fin de cuantificar los términos empleados y valorar sus significados ideales, tal como figuran en el diccionario. De esta manera, podremos comprobar cual es el material léxico que usa el poeta y los ámbitos semánticos que cubre.

En una segunda fase, trataremos de analizar los significados concretos de dichos términos, a partir de las relaciones contextuales contraídas gracias a la organización sintagmática dispuesta por el autor. Entonces estaremos en condiciones de definir lingüísticamente el significado poético de los términos más característicos y el valor simbólico de las imágenes fundamentales de *Signo del Alba.*

PAISAJE

Términos genéricos (total= 8).

Paisaje	-4	Mundo	-3	Naturaleza	-1

Cielo (total= 93)

Estrellas	-20	Aire	-12	Nube(s)	- 6	Cometa	- 1	Nubecilla	- 1
Cielo	-16	Luna	- 8	Viento(s)	- 3	Iris	- 1	Rayo	- 1
Sol(es)	-14	Brisa	- 6	Luceros	- 2	Nieblas	- 1	Brumoso	- 1

Tierra (total= 34)

Tierra	-10	Piedra(s)	- 6	Sierra	- 3	Cumbre	- 1	Loma	- 1
Campo	- 6	Colina(s)	- 4	Coto	- 1	Horizontes	- 1	Yerma	- 1

Aguas (total= 86)

Agua	-12	Bajel(es)	- 2	Arroyitos	- 1	Ola	- 1
Mar(es)	-10	Barca	- 2	Barquita	- 1	Ondas	- 1
Nieve	- 7	Ondas	- 2	Cauce	- 1	Regata	- 1
Río	- 4	Puerto	- 2	Corriente	- 1	Ría	- 1
Espuma	- 3	Velas	- 2	Faro	- 1	Salpicaduras	- 1
Alberca	- 2	Amarra	- 1	Mástiles	- 1	Sirena	- 1
						Surtidores	- 1
Mojada	- 3	Cuajada	- 1	Mojados	- 1	Velera	- 1
Lavar	- 6	Anegas	- 1	Vais bogando	- 1	Desborda	- 1
Ahogó	- 1	Baño	- 1	Cuajó	- 1	Mojase	- 1
Anega	- 1	Borbotea	- 1	Derramaba	- 1	Nadando	- 1
						Naufraga	- 1

Población (total= 27)

Pueblo	-4	Carril	-2	Canalones	-1	Muro	-1
Aldea	-3	Cruce	-2	Castillo	-1	Sala	-1
Calle	-2	Arquitectura	-1	Ciudades	-1	Suelo	-1
Camino	-2	Balcones	-1	Fábricas	-1	Plebeyos	-1
				Molino	-1	Poblados	-1

Elementos (total= 50)

Plata	-14	Turquesa	- 2	Esmeralda	- 1	Aurea	- 1
Oro	-10	Acero	- 1	Imán	- 1	Desimantada	- 1
Cristal	- 9	Arena	- 1	Mármol	- 1	Dorado	- 1
Metal	- 2	Cales	- 1	Pedernales	- 1	Metálico	- 1
				Sal	- 1	Dora	- 1

VIDA

Términos genéricos (total= 30)

Vida	-8	Vivo	-3	Vivirá	-2
Muerte	-4	Engendrado	-1	Enterré	-1
Nacimiento	-2	Mortal	-1	Morir	-1
Agonía	-1	Muerta	-1	Muriendo	-1
Ataúd	-1	Viuda	-1	Vivía	-1
				Vivo	-1

Vegetales (total= 47)

Flor	−5	Menta	−2	Jardines	−1	Ramo	−1
Ciprés	−3	Pinares	−2	Maizal	−1	Romero	−1
Chopo	−3	Alamos	−1	Matitas	−1	Sauce	−1
Malva	−3	Cosecha	−1	Naranjal	−1	Florecida	−2
Pino	−3	Espigas	−1	Palma	−1	Florecido	−1
Rosa(s)	−3	Gavillas	−1	Palmar	−1	Lozana	−1
Limón	−2	Haces	−1	Racimos	−1	Colectaban	−1
						Plantar	−1

Animales
Términos genéricos (total= 1)

Animales	−1

Aves (total= 29)

Pájaro(s)	−5	Aleteo	−1	Paloma	−1	Volar	−2
Vuelo	−5	Alondra	−1	Plumas	−1	Volará	−2
Jilguero	−3	Arrullo	−1	Revuelo	−1	Arrullan	−1
Ala	−1	Pajaritos	−1	Ruiseñor	−1	Picotean	−1
						Trina	−1

Peces (total=3)

Espina	−1	Peces	−1	Pececillas	−1

Animales terrestres (total= 15)

Corcel	−4	Caza	−1	Corderos	−1	Manada	−1	Vellones	−1
Ancas	−1	Cazador	−1	Crines	−1	Sierpe	−1	Cabalgan	−3

Insectos (total= 3)

Grillos	−1	Luciérnagas	−1	Panal	−1

Hombre
Términos genéricos (total= 25)

Niña	−8	Hombre	−2	Adolescente	−1
Madre	−5	Princesa(s)	−2	Joven	−1
Doncella	−2	Reina	−2	Regia	−1
				Viejo	−1

Cuerpo (total=58)

Herida	−7	Manos	−2	Dientes	−1	Regazo	−1
Corazón	−6	Pecho	−2	Entraña	−1	Talle	−1
Sangre	−5	Seno	−2	Guiños	−1	Testa	−1
Carne	−4	Brazos	−1	Ijares	−1	Sangrientas	−5
Frente	−3	Cabellos	−1	Lenguas	−1	Desdentado	−1
Cuerpo	−2	Cabezas	−1	Miembros	−1	Hiere	−1
Linfa	−2	Costado	−1	Piel	−1	Peina	−1
						Sangra	−1

Alimento (total= 14)

Miel	−2	Embriaguez	−1	Piña	−1	Dulcísimo	−1
Alcohol	−1	Maná	−1	Vino	−1	Bebiendo	−1
Alimento	−1	Manjar	−1	Borracho	−1	Escancia	−1
						Muerden	−1

Vestido (total= 5)

Vestidos	−2	Mantón	−1	Ciñe	−1	Desnuda	−1

Sentidos (total= 20)

Olor	−4	Impalpables	−2	Mirarse	−1
Mirada	−2	Invisible	−2	Toque	−1
Aroma	−1	Inaudito	−1	Ver	−1
Sabor	−1	Olorosa	−1	Verás	−1
Vista	−1			Veas	−1

Espíritu (total= 116)

Amor(es)	−8	Alegría	−2	Anhelo	−1	Ideal	−1
Dolor(es)	−7	Caricia	−2	Desgana	−1	Intenciones	−1
Deseo	−5	Desvarío	−2	Desvelo	−1	Optimismo	−1
Alma	−4	Olvido	−2	Emociones	−1	Parabién	−1
Ensueño(s)	−4	Pena	−2	Empeño	−1	Placer	−1
Beso	−3	Risa(s)	−2	Espera	−1	Pesares	−1
Ilusión(es)	−3	Abrazo	−1	Desolaciones	−1	Razón	−1
Nostalgia(s)	−3	Albedrío	−1	Esperanza	−1	Tedio	−1
Afán(es)	−2	Amargura	−1	Fantasía	−1	Ventura	−1
				Fastidio	−1	Voluntad	−1
Amado(a)	−3	Anhelado	−1	Felices	−1	Pesaroso	−1
Gozosa	−2	Animosa	−1	Jocundo	−1	Risueño	−1
Incierto	−2	Arisca	−1	Jubilosa	−1	Sentimentales	−1
Alocada	−1	Consolada	−1	Loca	−1	Tercas	−1
						Tímida	−1

Besa	−2	Aprendió	−1	Inquieta	−1	Querer	−1
Abrazan	−1	Contempla	−1	Lloraba	−1	Quiere	−1
Acaricia	−1	Entiende	−1	Olvida	−1	Quieres	−1
Adivina	−1	Espero	−1	Olvidará	−1	Quiero	−1
Ansía	−1	Gimen	−1	Olvides	−1	Reanimar	−1

Palabra (total= 10)

Voz	−6	Palabra	−2	Callada	−1	Mudo	−1

Religión (total= 26)

San Juan	−3	Peregrino	−2	Gloria	−1	Bauticé	−1
San Pedro	−3	Ascetismo	−1	Medallas	−1	Júrame	−1
Cruz	−2	Cauda	−1	Paraiso	−1	Juro	−1
Misterio	−2	Corderos Pascuales	−1	Procesión	−1	Reza	−1
		Dioses	−1	Divinas	−1	Santifican	−1

Moral (total= 11)

Buen(a/o)	−2	Cobardía	−1	Ingrato	−1	Perezoso	−1
Altiva	−1	Cruel	−1	Mal(a/o)	−1	Engañoso(a)	−2
						Humildemente	−1

Arte (total= 23)

Canción	−3	Barroquismo	−1	Estribillo	−1	Lírico	−1
Canto	−2	Belleza	−1	Hermosura	−1	Romántico	−1
Armonía	−1	Concierto	−1	Música	−1	Baile	−1
Arpa	−1	Copla	−1	Chinesco	−1	Canta	−1
Baile	−1	Danza	−1	Dibujado	−1	Cantaba	−1

Libertad (total= 27)

Fuga	−3	Prisionero(a)	−5	Perseguida	−1	Persigue	−1
Cautiverio	−2	Fugitivo(a)	−4	Prendido	−1	Prendes	−1
Cárcel	−1	Cautiva	−3	Apresé	−1	Prendiendo	−1
Huida	−1	Libre	−1	Huyó	−1		

Lucha (total= 16)

Lides	−1	Vengativa	−1	Abates	−1	Pelea	−1
Rivales	−1	Luchar	−2	Dardeando	−1	Triunfa	−1
Triunfadora	−1	Vence	−2	Estrangula	−1	Vencerme	−1
				Luchando	−1	Vencerás	−1

OBJETOS

Tejidos (total= 34)

Seda	−5	Alfileres	−1	Tapiz	−1	Enhébrase	−1
Hilo	−4	Alfombra	−1	Tela	−1	Hilvanan	−1
Encaje	−2	Cendales	−1	Trapitos	−1	Pespuntea	−1
Hebra	−2	Madeja	−1	Bordan	−1	Teje	−1
Terciopelo	−2	Serpentina	−1	Devanando	−1		

Joyería (total= 5)

Broche	−2	Collar	−1	Pedrería	−1	Engastada	−1

Otros objetos (total= 29)

Espejo	−3	Pantalla	−2	Corona	−1	Gallardetes	−1
Imagen	−3	Aspa	−1	Cuchillo	−1	Espuela	−1
Bandeja	−2	Balanza	−1	Engranaje	−1	Naipe	−1
Dardo	−2	Banderas	−1	Flecha	−1	Redes	−1
Moneda	−2	Cohete	−1	Freno	−1	Ventiladores	−1
						Vidriera	−1

CUALIDADES

Color (total= 76)

Albura	−1	Clara	−6	Azafranada	−1	Gris	−1
Colorines	−1	Color	−6	Azulada	−1	Purpúrea	−1
Negrura	−1	Rojo(s)	−5	Cándido	−1	Rosa	−1
Tintas	−1	Verde	−4	Cárdenas	−1	Rubia	−1
Azul	−15	Morado	−2	Carminado	−1	Bermejea	−1
Blanco	−7	Naranja	−2	Celeste	−1	Pinta	−1
Negra	−7	Amarillos	−1	Dorado	−1	Pinte	−1

Luz (total= 52)

Luz	−19	Brillo	−1	Lumbre	−1	Brilla	−1
Sombra	−11	Centella	−1	Reverbero	−1	Destellando	−1
Bengala	−2	Claridades	−1	Encendido	−1	Esplendiendo	−1
Penumbra	−2	Chispas	−1	Lucientes	−1	Iluminaste	−1
Antorchas	−1	Lámpara	−1	Refulgente	−1	Luce	−1
				Transparente	−1	Trasluce	−1

Temperatura (total= 24)

Fuego	−6	Frío	−3	Arde	−1
Hogueras	−2	Ardoroso	−1	Enfría	−1
Incendio	−1	Caliente	−1	Flamea	−1
Fragua	−1	Frescas	−1	Quemaba	−1
Frescor	−1	Helada	−1	Refrescó	−1
		Quemada	−1		

Fuerza (total= 8)

Desmayo	−1	Débil	−1	Ceda	−1
Firmeza	−1	Desvanecido	−1	Cedieron	−1
Fuerzas	−1	Recio	−1		

Sonido (total= 8)

Silencio	−4	Eco	−1	Sonidos	−1	Sonoro	−1	Resonó	−1

Dimensiones (total= 35)

Altura	−3	Ancho	−3	Eminente	−1	Picudo	−1
Fondo	−1	Amplia	−2	Estrecha	−1	Profundo	−1
Fino	−10	Hondo	−2	Finísimo	−1	Aumentan	−2
Alta	−3	Delgada	−1	Mayor	−1	Acrecen	−1
						Adelgazan	−1

Otras cualidades (total= 29)

Dureza	−1	Puro(a)	−2	Erguida	−1	Lisa	−1
Tersura	−1	Sutil	−2	Espesa	−1	Lúbrica	−1
Leve	−4	Dócil	−1	Espléndida	−1	Planas	−1
Frágil(es)	−2	Empañado	−1	Exquisito	−1	Suavísimo	−1
				Intimo	−1	Blandamente	−1

TIEMPO (total= 111)

Noche	−24	Horas	−3	Abril	−1	Minutos	−1
Día(s)	−14	Pasado(s)	−3	Ahora	−1	Presente	−1
Tarde	−13	Reloj	−3	Alborada	−1	Velas	−1
Alba	−6	Hoy	−2	Años	−1	Mañanero	−2
Mañana	−6	Invierno	−2	Futuro	−1	Inicial	−1
Tiempo	−5	Momento	−2	Instante	−1	Invernal	−1
Auroras	−3	Ocasos	−2	Edades	−1	Postrera	−1
Ayer	−3	Primavera	−2	Mañana(la)	−1	Adelante	−1
						Prosigue	−1

MUTACION (total= 19)

Abierta	−1	Agostará	−1	Depura	−1	Tallan	−1
Cambiante	−1	Arranca	−1	Desgárranse	−1	Aplaste	−1
Forjadas	−1	Articula	−1	Desgrana	−1	Destruir	−1
Traspasada	−1	Clavan	−1	Exprime	−1	Trituraba	−1
Rota	−1	Cortan	−1	Limpiaban	−1		

SITUACION (total= 28)

Brújula	−2	Sur	−2	Hito	−1	Frontero	−1
Este	−2	Confín	−1	Margen	−1	Montado	−1
Mapa	−2	Destino	−1	Puntos cardinales	−1	Pone(s)	−3
Norte	−2	Diana	−1	Término	−1	Guardar	−1
Oeste	−2	Fin	−1	Enganchado	−1	Sacado(a)	−1

DISTANCIA (total= 8)

Lejanías	−2	Distancia	−1	Lejano	−3	Distante	−1	Remoto	−1

MOVIMIENTO (total= 81)

Calma	−1	Marcha	−1	Fugaz	−1	Temblorosa	−1
Carrera	−1	Vuelta	−1	Huidera	−1	Trémula	−1
Curso	−1	Errante	−7	Inmóvil	−1	Veloz	−1
Estremecimiento	−1	Agil	−1	Lenta	−1	Lentamente	−2
Vendrá(s/n)	−13	Abanica	−1	Escalar	−1	Recorriera	−1
Sal	−6	Abrir	−1	Llega	−1	Remontáis	−1
Voy(a/s)	−3	Acerca	−1	Llegará	−1	Rodará	−1
Abre(n)	−2	Cayó	−1	Llégate	−1	Ronda	−1
Caerá	−2	Columpias	−1	Marchan/se	−1	Rueda	−1
Irá	−2	Declina	−1	Pasa	−1	Venido/has	−1
Quedó	−2	Despliega	−1	Pases	−1	Vienes	−1
Salió	−2	Disparaba	−1	Recorre	−1	Volvieron	−1
				Zarandean	−1	Zarandeé	−1

TRANSPORTE (total= 8)

Misiva	−1	LLevan	−3	Traen	−3	Llevaba	−1

POSESION (total= 15)

Renunciación	−2	Perdido	−2	Rico	−1	Tiene	−2	Perdió	−1
Pobreza	−1	Pobre	−1	Robado/a	−3	Halló	−1	Tener	−1

MOSTRACION (total= 6)

Destaca	−1	Finge	−1	Fingiendo	−1
Muestra	−1	Oculta	−1	Recubre	−1

DONACION (total=16)

Derroche	−1	Da(n)	−5	Dar	−1	Ofrendaban	−1
Generoso	−1	Brindan	−1	Des	−1	Reciba	−1
Regalada	−1	Dando	−1	Ofrecen	−1	Toma	−1

SIGNOS (total=6)

Punto	−2	Paréntesis	−2	Campanada	−1	Signo	−1

FIGURAS (total=7)

Aristas	−1	Perfil	−1	Cóncavas	−1	Paralelas	−1
Paralelismo	−1	Pirámide	−1	Curvos	−1		

CANTIDAD (total=22)

Plenitud	−1	Dos	−1	Montones	−1	Tres	−1
Cuatro	−2	Escasa	−1	Nada	−1	Vastas	−1
Toda	−2	Gigante	−1	Nadie	−1	Llenabas	−1
Una	−2	Lleno	−1	Siete	−1	Llenado(ha)	−1
Breve	−1	Mil	−1			Mitigar	−1

OTROS

Sueños/s	−4	Dormido/s	−2	Dormirá	−1
Siesta	−1	Adormirá	−1	Duerme/se	−1
Realidad/es	−4	Soledad/es	−2	Prensa	−1
Esencia	−3	Sola	−1	Promesa	−1
Espejismo	−3	Solitarios	−1	Pureza	−1
Espesura	−1	Detalles	−1	Rampa	−1
Estallido	−1	Fiesta	−1	Tablero	−1
Exigencia	−1	Lecho	−1	Inexistente	−1
				Ausentes	−1
Aguardarte(he de)	−1	Juega	−1	Recoge	−1
Asume	−1	Parece	−1	Roza	−1
Coronó	−1	Pueda	−1	Satisface	−1
Enrédase	−1	Pudieras	−1	Sentirse	−1
		Logras	−1	Unge	−1
		verbo ser		**verbo hacer**	
		Eres	**−1**	Hacer	−2
		Fui	**−1**	Hacerte	−1
		Fuiste	**−1**	Hará	−1
		Ser	**−1**	Hiciera	−1
		Serás	**−1**	Deshacen	−1
		Seré	**−1**		

Lexemas más repetidos

El recuento estadístico que hemos efectuado arroja las siguientes cifras de los términos que se repiten con mayor frecuencia:

Noche	+ +	24
Estrellas	+ + + + + + + + + + + + + + + + + + + +	20
Luz	+ + + + + + + + + + + + + + + + + + +	19
Cielo	+ + + + + + + + + + + + + + + + +	16
Azul	+ + + + + + + + + + + + + + + +	15
Día(s)	+ + + + + + + + + + + + + +	14
Plata	+ + + + + + + + + + + + + +	14
Sol(es)	+ + + + + + + + + + + + + +	14
Tarde	+ + + + + + + + + + + + +	13
Vendrá/s/n	+ + + + + + + + + + + + +	13
Agua	+ + + + + + + + + + + +	12
Aire	+ + + + + + + + + + + +	12
Sombra	+ + + + + + + + + + +	11
Fino	+ + + + + + + + + +	10
Oro	+ + + + + + + + + +	10
Mar[es]	+ + + + + + + + + +	10
Tierra	+ + + + + + + + + +	10

Nivel contextual

Los valores significativos de un lexema a nivel de lengua quedan especificados, en primer lugar, por su situación sintagmática, "La cohesión existente entre estas unidades lingüísticas del área lexicosemántica, a causa de su interrelación sémica, organiza una red temática o conjunto entrelazado de redes temáticas que, en el aspecto denotativo servirán para la manifestación conceptual de la comunicación literaria. No debemos olvidar que la concentración de varias unidades léxico--semánticas en el texto potencializa la función semántica ya que al valor semántico de cada una se añade el que brota del entramado de relaciones mutuas." (5)

Veamos la utilización concreta que hace Pérez–Clotet en *Signo del Alba,* y las consecuencias semánticas que se siguen de las diferentes combinaciones que efectúa.

CIELO

El sustantivo CIELO aparece sólo una vez acompañado de adjetivo de lengua

"cielo invernal" [39]

El significado descriptivo de éste, se amplía por el valor connotativo que posee. El invierno con su color gris y la temperatura fría constituye un ambiente propicio para la intimidad.

Con los adjetivos de discurso construye imágenes de carácter descriptivo de diferente valor expresivo

"un cielo de plata fina" [45]

"cielos de esperanzas" [29]

El término CIELO lo encontramos también usado como adjetivo de habla. Los diferentes sintagmas nominales ponen de manifiesto distintas notas cualitativas:

- color: "mar azul de cielo" [36]
- altura: "los balcones del cielo" [19]
- luz: "luces del cielo" [40]
- felicidad: "la gloria del cielo" [27]

CIELO en función de sujeto

El sustantivo "cielo" aparece en *Signo del Alba* ejerciendo la función de sujeto en cuatro ocasiones. En dos de ellas, el verbo es predicativo, en las otras dos, copulativo

"¡Ay qué color de ventura
muestra esta mañana el cielo!" [11]

"El cielo quemaba
bengalas de fuego" [16]

La diferencia entre estas dos asociaciones sujeto–verbo es fácil de percibir: en el primer caso, la descripción es directa, en el segundo, se hace por medio de una imagen.

"Agua y cielo son su carne
su alimento las estrellas" [24]

"Flor de ensueños malva
son cielos y tierra" [40]

Observamos la misma función expresiva en ambos ejemplos. En el primero, el cielo, junto al agua, es carne del río. En el segundo, los cielos y la tierra del paisaje campestre adquieren la forma de una flor.

SOL

El sustantivo SOL aparece acompañado de adjetivos de lengua en dos ocasiones. En una, lo vemos precedido y seguido de dichos elementos secundarios. En la otra, solamente seguido

"buen sol mañanero" [38]

"sol lejano" [33]

El adjetivo antepuesto posee un valor afectivo

"buen sol

Los adjetivos pospuestos tienen contenido semántico situacional

temporal : "mañanero"
especial : "lejano"

Los mismo podemos afirmar del adjetivo de discurso
"sol en agonía"

Expresa una situación temporal–espacial por medio de una metáfora en proceso de lexicalización.

El sustantivo SOL es usado también en el texto como adjetivo de discurso. Por medio de esta fórmula sintáctica Pérez--Clotet construye imágenes con las que describe sus cualidades más caracterizadoras.

- color: "oro del sol" [9]
- calor: "fragua del sol" [36]
- posición: "nacimiento" / "muerte" "del sol" [46]
- acción: "beso del sol" [4]

También indica las relaciones opuestas con otros elementos del paisaje

- El castillo proyecta la luz solar:
  "de los soles reverbero" [6]

- El pino impide su paso:
  "cárcel del sol de la siesta" [17]

Pérez–Clotet intensifica el valor expresivo de las descripciones usando al sustantivo SOL como sujeto de verbos de contenido predicativo propio de seres animados

"Y el buen sol mañanero
ardoroso pelea
con la delgada brisa

...
y con sus finos dientes
nuestra carne alancea" [38]
"... el sol finge
auroras sangrientas" [40]
"se oculta el sol por la colina malva" [35]
"hacia el sol, que os contempla?" [38]
"El sol lejano dora la aurora de las velas" [33]

NUBES

El sustantivo está situado en contextos sintagmáticos que destacan su colorido y dinamismo

- movimiento: "nubecilla errante" [9]
- color: "blanca nube" [9]
- color: "nubes negras"

Lo mismo ocurre cuando es usado como adjetivo de discurso

- movimiento: "paisaje errante" [23]
- color y movimiento: "azul mensajería" [39]

La nota de dinamismo sobresale más en los casos en los que este sustantivo ejerce la función de sujeto

"una blanca nube besa
el pino de la colina" [9]
(Azul mensajería
de nubes
traen y llevan la esencia
de su día) [39]

ALBA

El lexema "alba" aparece, como hemos visto en el recuento léxico, seis veces. Una de ellas está empleado en la categoría de adjetivo y semánticamente equivale a blanco

"alba barquita velera" [15]

En las otras cinco restantes es sustantivo y significa, por lo tanto, el amanecer. En los diferentes contextos sintagmáticos se subrayan algunas de sus notas más carácterísticas: la novedad, la luz y el color.

ALBA, sustantivo + adjetivo de lengua

"alba" { florecida = luz, color / joven [18] =vitalidad

ALBA, sustantivo + adjetivo de discurso

"alba de pedrería" [2]

La adjetivación destaca también el carácter lumnioso y polícromo del alba.

Sustantivo + adjetivo de discurso (de alba)

"Maná del alba" [16]

El maná, término de resonancias bíblicas, intensifica la blancura luminosa del amanecer.

ALBA, complemento circunstancial

"en albas de otros días bauticé mis afanes" [33]

El verbo bautizar, con su contenido semántico y su valor connotativo, contribuye también a resaltar el rasgo de blancura.

DIA

DIA sustantivo + adjetivo de lengua

En una sola ocasión encontramos al sustantivo "día" acompañado de adjetivo

"nuevo día" [16]

En este caso la adjetivación tiene un valor temporal. "El nuevo día" es el comienzo de la jornada, la mañana.

Sustantivo + adjetivo de discurso

"serpentinas de día [13]
"esencia de su día [39]
"optimismo de mis días [9]

El primer sintagma destaca el carácter luminoso del día en oposición de la oscuridad nocturna. En los dos sintagmas siguientes, los posesivos hacen que el lexema "día" se llene de un contenido diferente: "su día", "mis días" equivale a "su vida", "mi vida".

DIA= sujeto

El día, definido por su nota más característica, adquiere un protagonismo singular

(la regia corona
que se pone el día)
(montones de espigas
trituraba el día)
(monedas de oro
derramaba el día [16]

LUZ

La luz es uno de los elementos fundamentales en *Signo del*

Alba. El recuento léxico nos lo demuestra de manera feaciente al tiempo que nos facilita una evaluación cuantitativa. El estudio contextual nos dará a conocer cómo y sobre qué se proyecta esa luz.

LUZ sustantivo + adjetivo de lengua

LUZ	Fría [13]	Temperatura
	Helada [21]	Temperatura
	Rubia [21]	color
	Azafranada [8]	color
	Perdida [42]	situación
	Fugitivo [42]	movimiento
	Buena [40]	moral
	Jubilosa [38]	sentimiento
	"Claridades animosas" [7]	vida

La luz es, por lo tanto, corpórea está dotada de temperatura y de color; es considerada como ser animado, con capacidad de movimiento e, incluso, se le concede propiedades de la vida superior como son los sentimientos y los actos (comportamiento) sujetos a valoración moral.

LUZ sustantivo + adjetivo de habla

LUZ	del alba [12]	tiempo
	de la tarde [8]	tiempo
	de estrellas [35]	paisaje cósmico
	de una vidriera [1]	objeto
	del alma [12]	hombre

La luz es sorprendida y descrita en diferentes momentos del día: al amanecer, al atardecer y por la noche. La luz que se proyecta directamente sobre el paisaje y la que pasa a través "de una vidriera". Y, frente a esa luz de fuera, la luz que nace de dentro, "la luz del alma".

Sustantivo + LUZ adjetivo

tiempo	"mañana"	"claro" (a)
	"noche"	
paisaje	"linfa"	
	"luceros"	
	"naranjal"	"encendido"
sonido	"campanada"	"refulgente"
objetos	"coronas"	"lucientes"

Pérez-Clotet emplea cuatro lexemas diferentes: uno de ellos ("claro") lo repite en cuatro ocasiones, la mañana, la noche y la linfa son "claros" porque están iluminados; los luceros, por el contrario, iluminan.

Sustantivo + adjetivo de habla (de luz)

- "ramo" [13]
- "naipe" [13]
- "flor" [40]
- "terciopelo" [43]
- "espejo" [40]

} de luz

Todos los sintagmas ponen de manifiesto el carácter polícromo de la luz. Los sustantivos tienen en común el sema del colorido. Esta característica la vemos también en una imagen

de gran valor expresivo con la que Pérez–Clotet describe la luz = lírico broche.

La luz es un elemento activo. Por esta razón encontramos al sustantivo desempeñando la función de sujeto de verbos que designan acciones.

la luz/es	"se desnuda" [13]
	"juega" [40]
	"tejieron" [16]
	"luchando" [38]
	"desgrana" [35]
	"enfría" [21]
las claridades	"punzan" [7]
	"abrazan" [7]

Como síntesis del valor significativo de este término "LUZ" a nivel contextual, podemos citar los siguientes versos:

> "Flor de ensueños malva
> son cielos y tierra.
> Flor de luz que teje
> sus hilos de seda
> en claros luceros
> y en blancas estrellas" [40]

Todo el universo (el cielo y la tierra) es interpretado mediante la imagen de la luz polícroma: una flor "tejida" por los resplandores de los luceros y las estrellas.

FUEGO

El sustantivo FUEGO no aparece ni una sola vez acompañado de adjetivo de lengua.

FUEGO sustantivo + adjetivo de discurso

fuego del olvido" [6]

La imagen, construida mediante la asociación de los dos significados, intensifica vigorosamente la idea del poder destructivo del olvido.

Sustantivo + adjetivo de discurso (de fuego)

fuego	–"bengalas"	[16]	"de fuego"
tierra	–"carril"	[43]	
mar	–"mar"	[20]	
animal	–"sierpe"	[19]	

El primer sintagma es el único que no constituye una imagen. Los otros tres expresan un mismo carácter del fuego (su movilidad) con imágenes que pertenecen a campos significativos diferentes. El carril, el mar y la sierpe tienen en común el sema de movimiento.

SOMBRA

SOMBRA sustantivo + adjetivo de lengua

"Sombra/s"	"verde"	[17]	– color
	"olorosa"	[17]	– olor
	"regalada"	[13]	– bienestar
	"tercas"	[38]	– actitud humana
	"postrera"	[38]	– situación temporal

Los adjetivos poseen un valor descriptivo y nos definen las cualidades sentidas y juzgadas por el autor. No sólo percibe el color de la sombra con su vista sino también con su olfato. Si en una ocasión le resulta placentera, en otra la censura de terquedad.

Sustantivo + adjetivo de discurso (de sombra)

paisaje	"río"	[15]	"de (la) sombra(s)"
tejido	"cendales"	[35]	
hombre	"seno"	[2]	

Los tres sustantivos, por medio de imágenes, resaltan diferentes cualidades de la sombra. Su movilidad (río) y su intensidad ("cendales" la sombra suave que proyecta un árbol; "seno" la negra oscuridad de la noche).

TARDE

TARDE sustantivo + adjetivo de lengua

tarde	"florecida"	[8]	– vegetales
	"yerta"	[39]	– cuerpos

Los dos adjetivos describen los caracteres sensibles de la tarde. Por medio de una transposición semántica, las luces polícromas son interpretadas como flores multicolores; la quietud adquiere la solidez del cuerpo que se queda "yerto".

Nombre + adjetivo de discurso (de la tarde)

color	"colores"[6]	"de la tarde"
decoración	"vestidos"[30]	
	"tapiz"[37]	
símbolo	"medalla"[36]	
aislamiento	"panal"[40]	
	"sala"[31]	
	"coto"[25]	

Los sustantivos destacan el carácter lumínico de la tarde. La luz es la clave del color suave y del ambiente plácido comparable al de los ámbitos cerrados.

OCASO

OCASO sustantivo + adjetivo de lengua

"sangrientos ocasos" [36]

El sustantivo y el adjetivo de lengua componen una imagen compleja. El poeta asocia dos elementos naturalmente alejados para destacar dos caracteres predominantes del paisaje en los momentos del ocaso: el brillo (metal) y el color (la sangre).

Para pintar la luz y el color de la puesta de sol, el poeta se vale de imágenes tan originales y sorprendentes como la cola de la capa magna episcopal o una gigantesca bandeja de turquesa.

"Con cauda de colores carminados
–fuego en amplia bandeja de turquesa–
se oculta el sol por la colina malva" [35]

Este metal usado en joyería está empleado también en otra ocasión formando una imagen análoga

"Plenitud de oro en turquesa
engastada en lejanías" [9]

NOCHE

NOCHE sustantivo + adjetivo de lengua

"noche"	"clara" [19]	–luz
	"roja" [20]	–color
	"cóncava" [7]	–forma
	"ancha" [19]	–dimensión
	"callada"[13]	–palabra
	"viuda"[17]	–muerte

Los cuatro primeros adjetivos describen la noche como realidad corpórea de luz, color, configuración y medida determinadas. Los otros dos la interpretan como ser dotado de vida humana.

Sustantivo + adjetivo de discurso (de noche)

aislamiento	"muros" [2]	"de (la) noche"
	"coto" [25]	

Los dos sintagmas destacan el carácter íntimo de la noche como tiempo "acotado" para la vida interior.

NOCHE sujeto

El término "noche" como sujeto de verbos, se llena de contenidos nuevos.

Posee capacidad de movimiento

"noche que aplaste tu exaltada fantasía"

Y está animada, dotada de vida

"la noche va muriendo" [13]

Esta vida es, incluso, de carácter superior, humano

(la noche) "El alba ya adivina, consolada
de morir esplendiendo" [13]

LUNA

LUNA sustantivo + adjetivo de discurso

la luna de	"abril" [35]	– tiempo
	"tu seno" [13]	– lugar

Los dos adjetivos son situacionales: el primero temporal, evoca la claridad de la luna primaveral; el segundo, espacial resalta la intensa oscuridad que le sirve de telón de fondo.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de luna")

color – "trapitos amarillos de luna"[41]
color – "faro limón de luna"[15]

Si en el primer caso la luz de la luna tiñe de color amarillo

a los trapitos que están puestos a secar, en el segundo, la luna proyecta rayos color limón.

"ataúd de la luna" [17]

De la misma manera que el ataúd encierra y oculta el cadáver, el ciprés impide la visión de la luna en una noche estrellada.

LUNA sujeto

El poeta dota a la luna de capacidad de acción

"Y la luna de abril unge la noche
con bálsamo suavísimo de rosa" [35]

ESTRELLA

ESTRELLA sustantivo + adjetivo de lengua

"Estrella(s)" "lucero(s)"	"blanca(s) [40]	– color
	"claro(s) [40]	– luz
	"fina" [42]	– cualidad
	"errante" [42]	– movimiento

Los tres primeros adjetivos expresan, aunque de diferente manera, una propiedad común a todas las estrellas: la luz. El cuarto, que está ya lexicalizado, caracteriza a determinadas estrellas dotadas de movimiento visible.

Sustantivo + adjetivo de discurso("de estrellas")

luz	– "luz"[35]	"de(las)estrellas"
luz	– "pedernales"[24]	
movimiento	– "regata"[15]	
agrupación	– "manada"[13]	

El poeta describe el cielo estrellado de una manera directa ("luz de estrellas") y por medio de imágenes. Todas éstas tienen en común el sema de "reunión de elementos".

NIEVE

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de nieve")

tiempo	– "momento"[4]	"de nieve"
comunicación	– "carril"[43]	
animal	– "plumas"[32]	
sentimiento	– "desolaciones"[8]	
separación	– "distancia"[30]	

El adjetivo "de nieve" posee diferentes valores expresivos. Los tres casos son predominantemente descriptivos y tienen carácter figurado. La nieve se convierte en símbolo de la blancura y de la frialdad en un primer término, y de sentimientos de tristeza en segundo lugar.

La acción impulsora de la nieve sobre las aguas del río la interpreta el poeta valiéndose de la imagen de la espuela

"nieve de la sierra" espuela

AGUA

AGUA sustantivo + adjetivo de lengua

"agua(s)"	"altas" [15]	situación
	"paralelas" [15]	
	"malva" [1] –	color
	"prisioneras" [41]	libertad
	"cautiva" [1]	
	"dormidas" [33]	
	"gozosa" [1] –	sentimiento

Los adjetivos cumplen su función descriptiva de dos maneras distintas: directamente unos, "altas", "paralelas", "malva"; de forma figurada otros: "prisioneras", "cautiva", "dormidas", "gozosa". Todas estas imágenes son de base antropomórfica.

AGUA sustantivo + adjetivo de discurso

"agua"	"de río" [10]
	"de las emociones" [1]

La diferencia entre los dos sintagmas es obvia. En el primero, el término"agua" empleado en su significación común y directa, y , en el segundo, en sentido figurado. El agua, con sus propiedades características de trasparencia, movilidad, etc. ofrece un fundamento de comparación con el cambiante mundo emotivo.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de agua")

"carril" [43]
"plumas" [32]
"eco" [33]
"dolor" [23]
} "de (las) agua(s)"

El primer sintagma posee un contenido situacional en sus dos posibles interpretaciones. El agua es y hace "carril". El segundo constituye una imagen de base visual. La levedad de la espuma del agua que se desliza en la corriente presenta un aspecto parecido al de las plumas removidas por el viento. El tercero designa también una cualidad sensible: su sonido repetido y monótono. El último sintagma tiene valor traslaticio y presenta a este elemento dotado de capacidad de sufrimiento.

RIO

RIO sustantivo + adjetivo de discurso

"río de sombras" [15]

El término "río" actualiza en este sintagma el sema de movimiento. Tiene, por lo tanto, un valor figurado y describe el cambio continuo de las sombras en el paisaje montañoso.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de río")

"agua de río" [10]

El adjetivo de discurso "de río" tiene el mismo valor descriptivo. El "agua de río" se caracteriza, precisamente, por su fluir ininterrumpido.

Otros términos e imágenes

Encontramos también en *Signo del Alba* otros términos que designan al río poniendo de manifiesto la nota característica del movimiento.

"la corriente" [23]
"huidera linfa" [23]

La misma propiedad está destacada en la imagen que forma el núcleo descriptivo de todo un poema: "el corcel".

"corcel de cristal y plata
en oro de fina arena" [24]

MAR

MAR sustantivo + adjetivo de lengua

"mares remotos" [14]

El adjetivo señala solamente lejanía imprecisa.

MAR sustantivo + adjetivo de lengua + adjetivo de discurso

"mar azul de cielo" [36]
"rojo mar de fuego" [20]

Se repite la misma construcción aunque con distribución diferente. En estos contextos el "mar" es símbolo de amplitud espacial.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("del mar")

"la calma del mar" [27]

El sintagma posee un primer contenido descriptivo y otro de valor expresivo. La "calma del mar" se convierte en imagen y prototipo de quietud y serenidad.

Sustantivo + adjetivo de lengua + adjetivo de discurso ("del mar")

"luz jubilosa del mar" [38]
"beso frío de los mares" [17]
"corazón ancho de mar" [43]

Los tres sintagmas describen cualidades caracterizadores del mar

- Su poder multiplicador al reflectar las luces
  "luz jubilosa del mar" [38]

- Su brisa refrescante
  "beso frío de los mares" [17]

- Su amplitud y su capacidad receptora
  "corazón ancho de mar" [43]

PLATA

PLATA sustantivo + adjetivo de lengua

"plata fina"

Este sintagma ha alcanzado un alto grado de lexicalización.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de plata")

objetos	"broche" [13]	"de plata"
	"collar" [17]	
paisaje	"arrollitos" [41]	
	"cielo" [45]	
animales	"pececillos" [26]	
	"corcel" [24]	

El adjetivo "de plata" está usado metonímicamente. El brillo característico de este metal le sirve al poeta para describir la luz suave de la luna en la noche o el reflejo de las "aguas del río". Los objetos de plata, el "broche" y el "collar" constituyen también imágenes plásticas de la luz nocturna y del brillo del río. Los pececillos de plata representan las palabras suaves de la mujer amada.

ORO

ORO sustantivo + adjetivo de lengua

"oro desvanecido" [6]

El adjetivo se refiere a las cualidades más visibles de este metal preciso: al brillo y al color.

ORO sustantivo + adjetivo de discurso

"oro de"	(fina) "arena"[24]	tierra	paisaje
	"sol" [9]	cielo	

El primer sintagma retiene el color, el segundo, de manera preferente, muestra la luz.

Sustantivo + adjetivo de lengua ("dorado", "aúreo")

"panal" [40]
"gavillas" [16]
"aúreas chispas" [24]
} "dorado" (as)

Lo mismo podemos repetir refiriéndonos a estos sintagmas. Las imágenes elaboradas en los dos primeros destacan el color y en el tercero, la luz.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de oro")

"plenitud" [9]
"pirámide" [38]
"carril" [43]
"monedas" [16]
"pajaritos" [41]
} "de oro"

El adjetivo de discurso "de oro" engloba dos rasgos fundamentales que son los que caracterizan visiblemente a este metal: el brillo y el color.

Verbo

"El sol lejano dora la aurora de las velas" [33]

Con un solo verbo consigue el poeta componer el efecto pictórico que producen los rayos del sol sobre el paisaje. El brillo y el color que adquieren los elementos dan la impresión de que están bañados en oro.

VIDA

VIDA sustantivo + adjetivo de lengua

"escasa" [21]
"inexistente" [33]
} vida

Los dos adjetivos tienen valor cuantitativo y carácter negativo. O no hay vida ("inexistente") o no es plena ("escasa")

Sustantivo + adjetivo de lengua (vivo)

vivo(a)(s) { "colores"[7]; "gallardete"[23]; "aristas"[21] }

El adjetivo está usado de manera metafórica. Esta imagen es tan corriente que de hecho ha alcanzado plena lexicalización. El Diccionario de la Real Academia dice en su acepción número dos: vivo: "intenso, fuerte". Y en la número diecisiete: "dícese de la arista o el ángulo agudo y bien terminado.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de la vida")

"el pájaro de la vida" [7]

El sustantivo destaca el dinamismo de la vida. "vita est in motu". El mismo efecto consigue el autor mediante el empleo del sustantivo "vida" como sujeto de un verbo de movimiento

"En la luz azafranada
de la tarde florecida
rueda gozosa la vida" [8]

E, incluso, con otros verbos que en apariencia son estáticos

"... en donde *luce*
vida con voz de sirena" [10]

MUERTE

Sustantivo + adjetivo de lengua

"noche (...) muerta" [39]
"herida mortal" [43]

La diferencia entre las dos adjetivaciones es patente y sigue las líneas paralelas marcadas por los contenidos semánticos de los sustantivos. La "herida" conduce a la muerte; la "noche", por su oscuridad y quietud, simboliza la muerte.

MUERTE sustantivo + adjetivo de discurso

"muerte del sol" [46]

El sintagma constituye una imagen tan usada que casi ha llegado a ser tópica. Pérez–Clotet la construye también con una fórmula algo más original

"Sol en agonía" [45]

MUERTE sustantivo + verbo

"hasta que la muerte destruya mi barca" [14]

La personificación de la muerte, su capacidad destructora y el empleo de "barca" como símbolo de la vida son recursos presentes en toda la tradición poética española.

Verbo

"La noche va muriendo
el alba ya adivina, consolada
de morir esplendiendo" [13]

Por medio de esta imagen el poeta explica el sentido positivo de la muerte. La noche muere inundada de luz.

Otros lexemas

El mismo contenido se expresa con términos diferentes

"(Vivirá en la mañana
o dormirá en la muerte?)" [32]

Vemos nuevamente unidos los conceptos de vida con la luz de la mañana y muerte con la oscuridad de la noche.

Con la despedida de la luz del sol también mueren las ilusiones.

"Y en sangrientos ocasos *enterré* mis ensueños" [33]

La noche sin luz está "viuda"

"Y dolor de la noche
viuda [17]

El ciprés, al ocultar la luz de la luna se convierte en su ataúd

"Bajo el ciprés
–*ataúd* de la luna–;" [17]

La luz puede, incluso, provocar la muerte a otra más tenue. La estrella se diluye en la luna

"mas se *ahogó* la estrella
de luna, en huida" [43]

CORAZON

CORAZON sustantivo + adjetivo de lengua

"corazón"	"risueño" [22]– "libre" [22])	alegría
	"ancho" [43])	libertad

En los dos casos los sintagmas constituyen sendas imágenes en trance de lexicalización. El corazón es símbolo, comúnmente aceptado, de la vida superior (afectiva principalmente). Ejemplos suficientemente ilustrativos podemos tomarlos del mismo *Signo del Alba*

> "Arroyitos de plata
> te dan su corazón"[41]
> "La niña no tiene amor.
> Se lo ha robado un mal hombre
> sin corazón" [44]

en este sentido, es capaz de risa y de libertad. La anchura tiene también un carácter espiritual.

CORAZON sustantivo + adjetivo de discurso

"corazón" [12]	de mar
"corazón ancho" [43]	

El adjetivo de discurso tiene evidente valor figurado. El mar se caracteriza por su magnitud y sirve de símbolo de otras realidades en las que se pretende destacar su grandeza. Los dos sin-

tagmas "corazón de mar" [43] expresan magnanimidad de espíritu en general y, según las situaciones, comprensión, generosidad, etc.

SANGRE

SANGRE sustantivo + adjetivo de lengua

"sangre"	"caliente" [19]	–	temperatura
	"azul" [32]		color
	"blanca" [37]		

Los adjetivos describen caracteres sensibles de la sangre, su temperatura caliente connota vida y actividad, los colores "azul" y "blanco" poseen gran poder sorpresivo por ser diferentes al característico de la sangre, y fuerza sugeridora por sus valores simbólicos.

Sustantivo + adjetivo de lengua ("sangriento")

sangriento/a	"ocasos" [33]		paisaje
	("auroras" [40]		
	"metal" [36]	–	metal
	"herida" [20]	–	cuerpo animado

El adjetivo tiene, en primer lugar, una función descriptiva. El color y la luz de la aurora y del ocaso guardan gran parecido con el tono y brillo de la sangre humana. La atribución posee también un valor expresivo debido a los contenidos connotativos que la tradición ha ido acumulando en la sangre.

Sustantivo + adjetivo de discurso ("de sangre")

"salpicaduras" [20]
"rosas" [19]
} "de sangre"

Los dos sintagmas forman imágenes cuyo fundamento semántico está en el color característico de la sangre. La luz de las estrellas y del cielo, y las hogueras de la noche de San Juan, presentan un aspecto que hace fácil la comparación con la sangre.

ALMA

ALMA sustantivo + adjetivo de lengua

"alma dormida" [7]

El sueño, como es sabido, es el acto de los seres "animados" por el que suspenden la actividad de los sentidos y de los movimientos voluntarios. Adormir y adormecer son verbos que expresan el mismo significado, pero con un carácter atenuado. El sintagma, por lo tanto, posee un valor paradójico: el alma es principio de vida, el sueño, imagen de la muerte.

alma { "del paisaje" [36] – paisaje
alma { "de las ciudades" [3] – paisaje

Pérez-Clotet anima al paisaje de manera directa y explícita. Lo dota de alma, principio, como hemos dicho, de vida, y lleva la imagen hasta las últimas consecuencias, al interpretar

las hojas de los álamos, como medallas religiosas con capacidad purificadora.

"Y frágiles medallas de la tarde
– en la fragua del sol forjadas –
que santifican el alma del paisaje" [36]

ARBOLES

De los cinco árboles que aparecen en *Signo del Alba*, cuatro están relacionados con el cielo o con alguno de sus elementos.

– *El ciprés,* con la luna y con las estrellas

"Bajo el ciprés
– ataúd de la luna– ;
bajo el ciprés,
con antorchas de luceros" [17]

– *El pino,* con el sol y con la nube

"Bajo el pino
– cárcel del sol de la siesta –;" [17]

"Una blanca nube besa
el pino de la colina" [9]

– *El álamo,* con el sol

"Alamos
frágiles medallas de la tarde
– en la fragua del sol forjadas" [36]

– *El chopo* con la gloria del cielo

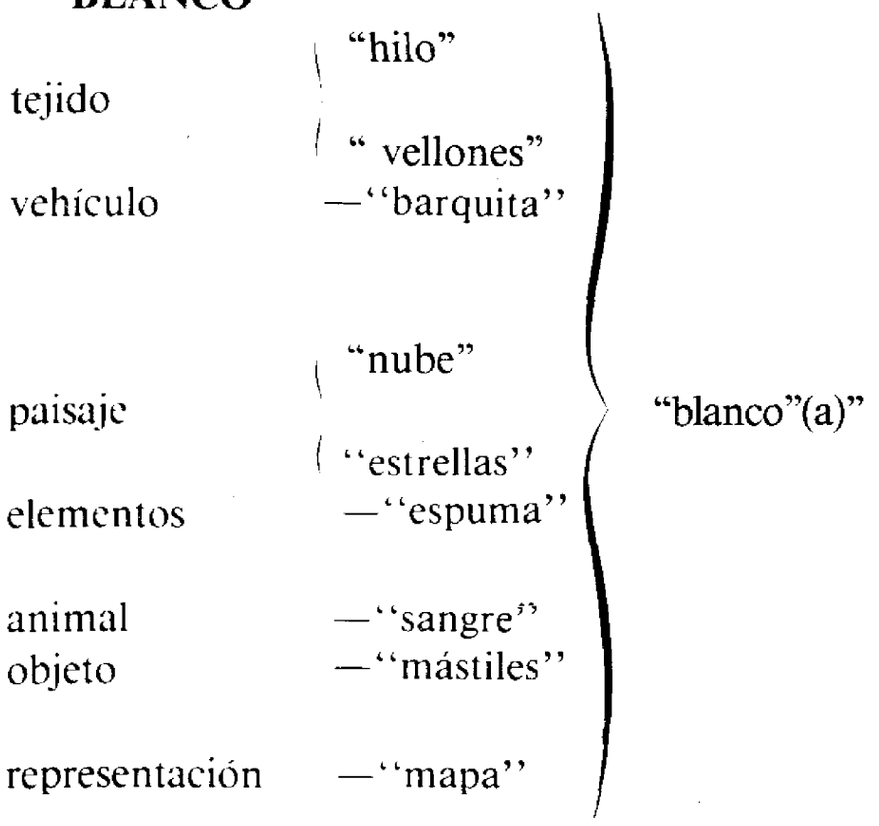
"El chopo se asume
la gloria del cielo" [27]

"El chopo hiere al cielo" [32]

– *El sauce* está relacionado con el río

"Sobre la cruz temblorosa
que hace el sauce con la ría" [45]

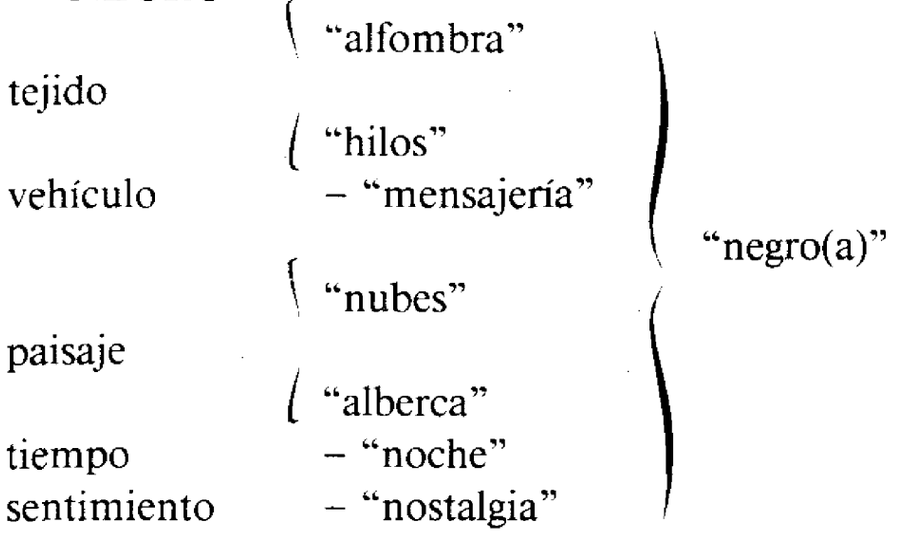
BLANCO



El poeta usa tres lexemas distintos –"blanco", "alba" y "cándido"– que indistintamente emplea para representar los contenidos siguientes:

1) color
2) claridad (luz)
3) ausencia de color

NEGRO



Con el color negro pinta objetos como "alfombra", "hilo", "vehículo", "mensajería". Elementos del paisaje, "nubes", "alberca". El tiempo, "noche". El término, por lo tanto, tiene tres valores diferentes:

1) color – "alfombra","hilos"
2) oscuridad – "noche"
3) tristeza – "nostalgia"

AZUL

"Azul"
- "profundo"[19] – dimensión
- "distante"[19] – distancia
- "lleno de estremecimientos"[19] – animación
- "puro"[40] – cualidad

Tres de las adjetivaciones son meramente descriptivas, la otra, por el contrario, intesifica el valor connotativo al unir el sustantivo con una adjetivación de contenido humano

azul
- "de pureza"
- "de cielo"

tejido – "velas"
vehículo – "mensajería"
paisaje – "mar"

animal
- "sangre"
- "pájaro"
- "herida"
- "sueño"

construcción
- "arquitectura"
- "vidriera"

→ "azul"

En una ocasión, el autor prefiere emplear el término derivado "azulada" ("azulada herida"). En todos los casos el adjetivo retiene su valor pictórico que es usado (siempre) como símbolo del cielo que describe el poeta o del mar en el que sueña

"Alba barquita velera,
de azules velas de sierra
– ¡oh pueblo mío! –" [15]

La alta sierra refleja el color del cielo.

ROJO

signo	–	"gallardete" [23]	rojo(a)
paisaje	–	"estrellas" [20]	
lucha	–	"lides" [33]	
paisaje	–	"mar" [20]	
tiempo	–	"noche" [20]	

En todos los contextos, el adjetivo mantiene su valor primario de color. Pero este color no es una cualidad permanente y estable, propia del objeto expresado en los sustantivos. Estos "están rojos" de una manera transitoria y circunstancial. Proyectan el color que reciben desde fuera.

El "gallardete", el "río", están rojos por la luz del sol que se oculta.

"... mas el vivo gallardete
que en la corriente flamea
está rojo con la sangre
que al agua arranca su pena." [23]

La noche y las estrellas también se han puesto excepcionalmente rojas: Se celebra la festividad de San Juan.

"La noche roja de hogueras
bermejea en la negrura" [20]

"Salpicaduras de sangre,
se abren rojas en el cielo
las estrellas" [20]

El mar, por el contrario, es rojo porque sus olas no son de agua sino de fuego

"... Y en el rojo mar de fuego
naufragan siete doncellas" [20]

En ocasión, posee un valor simbólico, el de la pasión amorosa

"Norte, sur, este, oeste. Mi brújula cambiante.
desimantada en rojas lides sentimentales" [33]

VERDE

oscuridad	–	"sombra" [17]	"verde(s)"
vegetal	–	"rosas" [39]	
costura	–	"encajes" [39]	

En los tres casos, el verde es color caracterizador del campo

"bajo el pino,
bebiendo su verde sombra
olorosa,
con frescor de menta" [17]

"El campo es de cristal
florecido.
Rosas verdes,
encajes verdes
arrullan su silencio íntimo" [29]

MALVA

paisaje	"agua" [1]	"malva"
	"colina" [35]	
	"flor" (...) [40]	

El término está usado las tres veces en la categoría de adjetivo. Ha alcanzado tal grado de lexicalización que apenas se percibe su origen nominal. Incluso en el tercer caso, el contenido semántico es, solamente, el color.

AMARILLO

vegestales – "gavillas" } amarillo
animal – "panal" }
luz – "luz" – "rubia"
luz – "chispas" – "aúreas"

El color dorado y el rubio –que tiene como base el amarillo– resaltan el carácter eminentemente luminoso. Son tres las imágenes con las que Pérez-Clotet describe la luz solar sobre el paisaje.

"Gavillas doradas
llenaban el cielo" [16]

"El panal dorado
de la tarde, lenta,
lentamente exprime
su luz rubia y buena
sobre el ascetismo
de la tierra yerma" [40]

"aúreas chispas destellando
de pedernales de estrellas" [24]

Encontramos también otros adjetivos que amplían la gama cromática de *Signo del Alba*. A excepción de un caso, "gris mensajería" [39], todos los colores poseen el componente de rojo y un carácter luminoso.

"colores carminados" [35]
"ciprés morado" [38]
"lenguas cárdenas" [20]
"luz azafranada" [8]
"cometa rosada" [33]
"banderas purpúreas (16)
"tapiz naranja" [37]

Conclusión

Tras el recuento y análisis léxico de *Signo del Alba*, podemos concluir que Pedro Pérez–Clotet, en esta primera obra poética, utiliza un vocabulario escaso y sencillo. Llama la atención la insistencia con que repite algunos términos referidos a elementos del paisaje (estrellas –20, cielo –16; sol –14; etc.), a la noche y al día (noche –24; día –14), a la luz y a la sombras (luz –19; sombras –11). Sobre el tiempo, la vida y la muerte, observamos, por el contrario, una gama más variada de lexemas y menor cantidad de repeticiones.

Los sustantivos superan ampliamente en número a los adjetivos, y los verbos son, relativamente, escasos.

Pérez–Clotet sabe sacar considerable partido poético al material léxico que utiliza. Apoyándose en su significación más elemental, consigue aprovechar sus diferentes virtualidades connotativas, gracias al variado juego de organizaciones sintagmáticas que efectúa. La mayoría de esos términos sencillos alcanza en *Signo del Alba* unos valores que trascienden la realidad elemental que directamente significan.

NOTAS

1 LAMIQUIZ, Vidal: *Sistema lingüístico y texto literario,* P.U.S. Sevilla, 1978. Pág.60

2 De la "Escuela de Oxford" o, en términos más generales, de un "Movimiento de Oxford" se ha hablado en varios sentidos. Pondríamos sintetizar los principales en el siguiente esquema:

1.– La llegada de los franciscanos o *fratres minores* a Oxford en el tercer decenio del siglo XIII impulsó un movimiento filosófico que tuvo un cierto carácter unitario, no sólo en el contenido de las enseñanzas, sino también y muy particularmente, en su estilo. Una de las principales características de tal enseñanza fue el uso abundante de nuevos materiales filosóficos, tales como tratados árabes, traducciones recientes de Aristóteles y obras neoplatónicas poco o nada usadas en los siglos anteriores.

2.– De Oxford partió asimismo un importante movimiento filosófico, ya en pleno siglo XIX: el que dio origen al neoidealismo y especialmente al neohegelianismo inglés que, una vez trasladado a Glasgow, llegó inclusive a desplazar el triunfante hamiltonianismo.

3.– Se llama también "Movimiento de Oxford" la renovación católica impulsada por el Cardenal Newman.

4.– Finalmente, a partir, aproximadamente, de 1945 se realizan en Oxford diversos trabajos filosóficos unidos por supuestos comunes que permiten hablar de una "filosofía de Oxford". No se trata de una "escuela" en el sentido estricto del término, sino de un "grupo" que coincide en trabajar en ciertos problemas y en adoptar ciertos métodos. Los componentes de este grupo no se sienten unidos por ninguna convicción común ni por ninguna tesis propia, pero en sus escritos se descubre un cierto clima, un "aire familiar" muy próximo a los caracteres que definen al "grupo" o al "círculo filosófico". El grupo de Oxford ha

surgido en parte de los trabajos realizados en epistemología por H.H. Price y en ética por Prichard y Ross, y sobre todo de la tradición de Moore y de los trabajos de Wittgenstein y los neowittgensteinianos (John Wisdom; etc.), aún cuando Wittgenstein no haya influido directamente, sino de un modo indirecto. Como influencia lejana puede mencionarse la de Russell.

En lo que aquí respecta, nos interesa resaltar que los filósofos de Oxford propugnan el examen del lenguaje ordinario y especialmente de ciertos términos–clave. Tal examen se efectúa por medio de una dilucidación que combina el análisis lógico con el sentido común. Ni la realidad ni el significado de los términos constituyen las principales preocupaciones de los filósofos de Oxford, sino el uso de los vocablos. En este sentido parecen trabajar enteramente de acuerdo con la recomendación del "último Wittgenstein": "No hay que inquirir por el significado; hay que inquirir por el uso."

3 Entendemos por "contexto" la totalidad de elementos que componen el texto y que, mutuamente relacionados, determinan sus respectivos valores significativos. La "situación", tal como la explica Malinowski, significa, en primer lugar, la localización espacio–temporal efectiva en que se encuentra una expresión determinada y, en segundo lugar, también abarca una visión más amplia del "ambiente", como dice Lamíquiz, que engloba el fondo cultural entero donde se sitúan todos los actos del habla. Para Malinowski "la concepción del contexto debe rebasar los límites de la mera lingüística y trasladarse al análisis de las condiciones generales bajo las cuales se habla una lengua."

4 La noción genérica de "campo" es una metáfora que sensibiliza el concepto de ámbito delimitado, definida por "algo" que le confiere el carácter de espacio comunitario. Esta zona común a varios elementos se constituye en unidad englobante, en oposición a otras unidades o "campos".

Esta noción de campo está estrechamente vinculada a la idea de "esquema" y podemos considerarlo como el producto del conocimiento humano en su actividad ordenadora de la realidad.

Esto mismo nos lo muestra la Lógica en la definición y explicación de la génesis de los conceptos, que se elaboran a partir de la aprehesión de la realidad como esencia y como estructura.

El "concepto", interpretado como elemento invariante de una

pluralidad o como generalización sintética común a una clase de objetos, es un esquema, y puede determinar un "campo conceptual".

Para comprender adecuadamente el proceso que sigue la inteligencia al formar un campo conceptual, debemos distinguir dos tipos diferentes de conceptos:

a) conceptos de realidades que se hallan individualizadas y perfectamente delimitadas en sí mismas, independientemente de la acción de la inteligencia.

b) conceptos de realidades que no se hallan individualizadas en sí mismas y, por lo tanto, no se presentan intelectivamente como tales, sino que el entendimiento las elabora mediante la abstracción. Son los conceptos genéricos denominados, siguiendo la tradición aristotélica, universales.

El concepto genérico, por consiguiente, posee su área propia, ya que es extensible a todos los elementos del grupo del que es su invariante. Como consecuencia, cualquier concepto genérico constituye un campo conceptual. Podemos definirlo también como un género próximo en el que se integran diversas individualizaciones conceptuales susceptibles de ser consideradas como especies a su vez determinantes de nuevos subcampos.

Situándonos ya en el terreno lingüístico, podemos distinguir entre "campo léxico" y "campo semántico". Si los significados han adquirido una expresión léxica, es decir, si a cada semema corresponde un lexema, podremos hablar de "campo léxico". En este caso, la zona significativa común posee lexicalización–archilexema según Pottier–. En caso contrario, es decir, si a cada significado o semema no corresponde un lexema y, sobre todo, si carece de un término que englobe toda la zona significativa común –archilexema– es preferible la denominación de "campo semántico".

Si queremos ser más precisos, tendremos que convenir en que la diferencia específica entre "campo léxico" y "campo semántico" radica en otras consideraciones. La noción de campo semántico hace referencia a un conjunto estructurado, sistemático, de significaciones relacionadas recíprocamente por un parentesco estrictamente significativo. Se considera, por lo tanto, el significado en sí mismo, independientemente de su formalización léxica.

Se podría pensar que la noción de "campo semántico" es análoga a la de "campo conceptual", pero debemos tener en cuenta que la diferencia entre ambos radica en la distinta forma de considerar la significación: en el "campo conceptual", la significación está orientada hacía el referente del concepto, es decir, hacia la realidad extramental reflejada por la estructuración intelectiva. Es considerada en

el plano del pensamiento y se limita a su contenido lógico–conceptual.

En el "campo semántico", por el contrario, la significación posee una función específicamente lingüística. El profesor Lamíquiz lo define de la siguiente manera: "Un campo semántico requiere, en primer lugar, una sustancia semántica fundamental y única: esta sustancia caracteriza ese campo lingüístico y, al mismo tiempo, lo delimita diferenciándolo de los demás. Así, por ejemplo, sucede en el tema tratado por R. Trujillo, "la valoración intelectual". En segundo lugar, debe darse en ese campo una organización de dicha sustancia en una serie de unidades funcionales, a base de semas y, consecuentemente, la tercera condición: un juego de oposiciones distintivas funcionales." *(Lingüística Española, Sevilla, 1975. Pág.379)*

El campo léxico es el campo semántico pero recubierto ya totalmente por denominaciones lexicalizadas, es decir, el campo significativo en el que todos los significados poseen su expresión lexicalizada. En el campo léxico a cada semema corresponde un lexema.

Por el hecho de que esta última situación no se da frecuentemente de una manera completa y total, ya que en muchos campos significativos faltan denominaciones lexicalizadas, se ha llegado a generalizar la expresión "campo semántico" para designar cualquier grupo de significados emparentados por un "denominador significativo común".

5 LAMIQUIZ, Vidal: Op. cit. pág.60

Nivel poético

La imagen poética

Usamos el término "imagen" en sentido genérico, englobando tanto a la comparación como a la metáfora. El proceso intelectual en ambas es el mismo y la diferencia sólo está en la forma exterior y en los valores estéticos que se adhieren a ella. (1)

En el paso de la comparación a la metáfora desaparece la palabra o locución que concilia la cercanía de los dos términos.

Desde el punto de vista conceptual, la comparación es una operación de identificación parcial entre dos objetos. Lingüísticamente la comparación es la enunciación de un sema común a dos lexemas diferentes. Su uso es tan frecuente que la mayoría de las lenguas cuentan con un amplio inventario de términos con valor comparativo. En castellano se suele presentar como característico (por ser el más usado) al adverbio "como".

La metáfora es, por lo tanto, una comparación sobreentendida, abreviada o elíptica. Quintiliano la definió llamándola "brevior similitudo". Su concisión logra un efecto de sorpresa y de distensión, fundamento psicológico de su valor poético.

La imagen es un recurso que se ha usado universal y constantemente en la poesía. El repaso de la literatura clásica grecolatina y de la española en todas sus épocas nos lo muestra de una manera contundente. Refiriéndose en particular a la

metáfora, Proust llega a afirmar que sólo ella "puede dar una suerte de eternidad al estilo". (2)

En algunos momentos su valoración y empleo alcanzan cotas muy altas. Podemos citar como ejemplos el barroco español, el simbolismo francés y los movimientos vanguardistas de los años veinte. Los distintos períodos literarios siguen fórmulas diferentes en la elaboración de las mismas imágenes, de manera que podemos afirmar con Austín Warren que "cada época tiene su clase característica de método metafórico." (3)

Su naturaleza y función han sido estudiadas por estetas, críticos y lingüistas. Una amplia reflexión encontramos ya en Aristóteles (*Retórica.* III,10'7). Cicerón (*De Oratore*, III,38 y ss.) toma las mismas ideas y las organiza con una intención normativa. En general, podemos decir que para la totalidad de teóricos de la Antigüedad la imagen posee una función sensibilizadora y decorativa: ut pictura poesis. Las concepciones ciceronianas se mantuvieron en vigencia durante mucho tiempo para los autores de Poéticas y Retóricas. Vico rectificó en el siglo XVIII el concepto de la metáfora como exorno (*Scienza Nuova,* 1925) y defendió su valor expresivo.

Desde el punto de vista lingüístico, la imagen ha sido también objeto preferido del estudio de los especialistas: Johnson, J.A. Richards, Hornstein, Wellek y Warren, Werner, Jakobson, Ullmann, Vianu; en España tenemos los estudios de M.C. Bobes Naves, Lázaro Carreter, Lamíquiz, García Berrio, Dámaso Alonso, Concha Zardoya y, sobre todo, los trabajos de Carlos Bousoño.

Los poetas de la "generación del 27" valoraron, exaltaron con entusiasmo y cultivaron con profusión las imágenes, tanto las populares como las cultas. Según Dámaso Alonso, el punto de coincidencia entre Góngora y la generación española del período de entreguerras, radica en la común actitud frente a la metáfora y en su concepto antirrealista del hecho poético. El valor expresivo de este recurso fue reivindicado definitivamente por los "poetas profesores", que redescubrieron a Góngora como agudo y genial intérprete de la realidad. De todas maneras, po-

demos afirmar que, durante estos años veinte, se opera una verdadera revolución en la técnica imaginista, que se larva ya en el romanticismo; es mucho más visible en los poetas prebecquerianos y, sobre todo, en Bécquer; se acentúa en Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y estalla violentamente en la generación del 27.

Se impone un estudio de las imágenes de *Signo del Alba.* Su abundancia y variedad nos obliga a un análisis detenido de este recurso singularmente expresivo.

En primer lugar, estudiaremos las estructuras más frecuentes. Nos serviremos de la nomenclatura y tipología de Carlos Bousoño (4). En segundo lugar, siguiendo un criterio semántico, las agruparemos de acuerdo con un esquema asociativo. Y, en tercer lugar, veremos las fórmulas morfosintácticas con que se construyen.

TIPOLOGIA IMAGINISTICA

Imagen tradicional:

Tiene un fundamento objetivo extralingüístico. Entre los dos elementos que se comparan, se da una semejanza real. Semánticamente hablando, podemos decir que los dos términos poseen, al menos, un sema en común. Se establece, por lo tanto, una relación de intersección entre el "tenor" y el "vehículo". (5)

En *Signo del Alba,* aunque son escasas, encontramos algunas imágenes tradicionales.

"la noche va muriendo" [13]

El final de la noche se compara con el final de la vida. A pesar de que la analogía resulta evidente, la imagen posee cierto valor expresivo por su relación opositiva con otra imagen más usual que casi se ha llegado a lexicalizar

"el nacimiento del sol" [46] y
"la muerte del sol"(46) formulada

también con la variante

"el sol en agonía [45]

Esta metáfora propicia otra que también se ha hecho muy corriente

el nacimiento del día
y
la muerte del día.

Pero, por el contrario, no resulta frecuente la expresión

el nacimiento de la noche
o
la muerte de la noche

El poeta le saca singular partido y refuerza su expresividad por el contraste paradójico que a nivel connotativo supone la muerte y la luz

"la noche va muriendo
el alba ya adivina, consolada
de morir esplendiendo" [13]

Pérez–Clotet logra renovar imágenes tradicionales muy repetidas

"en oro de fina arena" [24]

Por medio del cambio funcional, evita el tópico que hubiera constituido la fórmula siguiente

+ en arena de oro fino.

Este procedimiento lo repite en varias ocasiones.

"Y el oro del sol declina..." [9]

en vez de

+ Y el sol de oro declina...

El sol, la arena y el oro tienen en común su brillante color amarillo.

La fragilidad es la nota común que hace posible la asocia-

ción semántica del cuerpo humano con la barca marinera. El autor subraya esta similitud por medio del uso del epíteto

"A mares remotos
y a tierras lejanas
he de ir en mi frágil barca" [14]

La concepción dualista cuerpo / alma resalta con mayor claridad en la imagen con la que se representa la muerte que sólo es destrucción de la barca en la que el poeta va navegando

"Brújula invisible
me guiará en la marcha.
Hasta que la muerte destruya mi barca" [14]

El adjetivo "invisible" facilita la interpretación de la "Brújula", como acción divina que providencialmente interviene en la vida humana.

Insistimos en que el calificativo "tradicional" se refiere a la fórmula constructiva o al "fundamento" real de la transposición semántica, y no al hecho de que se haya usado más o menos a lo largo de la tradición literaria. En este sentido, por lo tanto, es posible la imagen tradicional nueva u original.

"Se oculta la manada
de estrellas a la voz de la alborada" [13]

El acierto sorpresivo de esta imagen está precisamente en el parecido que guardan entre sí la multitud amontonada de estrellas, que desaparecen por la fuerza de la luz solar y la "manada" de blancas ovejas que acuden a la voz del pastor.

Imagen visionaria

El fundamento inmediato de la imagen visionaria es subje-

tivo: los dos elementos que se comparan despiertan en el que los contempla sentimientos análogos. A nivel más profundo, por medio de un análisis más detenido, podemos descubrir una base objetiva mínima que explica la reacción emotiva de carácter más o menos general. Afirmamos, por lo tanto, que el fundamento de esta imagen es connotativo, y sus razones son de tipo sociológico y psicológico.

En *Signo del Alba* encontramos ejemplos muy característicos

> "Bajo el ciprés
> –ataúd de la luna–;
> bajo el ciprés,
> con antorchas de luceros
> y dolor de la noche
> viuda" [17]

Todos los elementos del paisaje convergen para provocar un sentimiento fúnebre. El ciprés sirve de principio unificador y de clave interpretativa. Este árbol, típico en nuestros cementerios, despierta una respuesta emotiva que facilita la interpretación de los luceros como "antorchas" y de la noche como ser animado, dotado con capacidad para sufrir el "dolor" de una "viuda".

Otro sentimiento, esta vez de alegría, hace posible una imagen original y sorprendente

> "serpentinas de día
> entrecruzan los aires blandamente" [13]

La luz de un nuevo día favorece una sensación de optimismo comparable con la alegría festiva que evoca la serpentina. Este mismo sentimiento se aumenta con la imagen del juego de cartas

"El naipe de la luz fría
se desnuda en la fuente
y juega en el tablero de mi frente..."[13]

Ejemplos de imágenes visionarias encontramos en el poema número veinte. Nacen a partir del sentimiento con que se contempla la realidad y contribuyen a que el lector las "sienta" del mismo modo

"la noche roja de hogueras
bermejea en la negrura
como una herida sangrienta.
Como una sangrienta herida
en el costado del tiempo
abierta.
Racimos de lenguas cárdenas
muerden el silencio, trémulas,
y picotean la noche
con sus haces de tijeras.
Salpicaduras de sangre,
se abren rojas en el cielo
las estrellas.
...Y en el rojo mar de fuego
naufragan siete doncellas". [20]

El poeta aprovecha el espectáculo de la noche de San Juan para describirnos el estado de ánimo en el que él se encuentra. Su dolor le lleva a que nos muestre esos ritos festivos populares teñidos de sentimientos de tragedia: las heridas sangrientas, las lenguas cárdenas que muerden, las tijeras que picotean, las salpicaduras de sangre y el naufragio de siete doncellas en el rojo mar de fuego. Son imágenes que funcionan coherentemente para configurar un clima sentimental determinado.

Visión

La visión se elabora por medio de la atribución de cualidades o funciones irreales, a objetos que carecen de ellas. En realidad, se trata de un procedimiento de transposición por el cual el autor trata de producir el mismo efecto emocional que él siente ante una cualidad real del objeto al que se refiere.

Veamos algunos ejemplos

"olor de lejanías" [30]

"sabor de soledades" [30]

Las "lejanías" y las "soledades" son conceptos situacionales y no realidades materiales dotadas de cuerpos sensibles. El poeta pretende expresar la intensidad de su aislamiento que tiene, incluso, resonancias corporales.

El sueño es una acción propia de los seres animados. De manera real no podemos hablar del sueño de los seres que no están dotados de vida animal.

"El eco de las aguas dormidas" [33]

Es evidente que el poeta experimenta y pretende expresar una sensación de placidez y serenidad ante el recuerdo de un mar tranquilo.

Otra fórmula de elaboración de "visiones" es el empleo de verbos que designan acciones con sujetos incapaces de las mismas. Es el procedimiento más usual en las personificaciones, que consideraremos en el estudio semántico de la imagen. En *Signo del Alba* es muy abundante esta clase de "visiones"

El sol pelea

> "Y el buen sol mañanero
> ardoroso pelea
> con la delgada brisa" [38]

El ciprés reza

> "hacia el ciprés morado
> que por vosotros reza?" [38]

La aldea canta

> ¿O vais humildemente
> hacia la pobre aldea
> que entre pinares canta
> su canción mañanera? [38]

Otras veces el poeta anima a los seres de una manera más directa y explícita: los dota de alma. Así lo hace, por ejemplo, con las ciudades y con el paisaje

> "alma de las ciudades" [3]
> "alma del paisaje" [36]

Otro grupo de visiones está formado por las imágenes sinestésicas que estudiaremos en la segunda parte. Aunque la sinestesia puede presentarse en forma de "imagen visionaria"

> + luz que es hielo,

en general tienen la estructura de la "visión"

> "helada luz" [21]

El Símbolo

Convenimos con Carlos Bousoño en que el carácter esencial del "símbolo" es su opacidad. El lector no interpreta de manera inmediata y directa el significado del "símbolo", sino que necesita del esfuerzo del análisis para descubrir la razón de la emoción que experimenta. "Todo símbolo es siempre un foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras" (6). No creemos, por lo tanto, que la continuidad sea la nota caracterizadora como lo afirmaron Baruzi (7) y Dámaso Alonso (8), quienes pretendían principalmente marcar la diferencia entre la alegoría y el símbolo. Este puede ocupar la totalidad del poema o una parte considerable de él, pero es también frecuente que limite su extensión a un sintagma e, incluso, a una lexía. Distinguimos, por lo tanto, símbolos simples y símbolos continuados. En *Signo del Alba* encontramos de las dos clases.

Símbolos simples

Como ejemplo suficientemente significativo podemos presentar el poema número doce

> "Peregrino de la calma,
> corazón de mar sin ola,
> con la luz del alba, sola,
> con la luz, sola, del alma.
> Puerto prendido de palma
> triunfadora, halló el anhelo.
> ¿Perdió el afán de su vuelo?
> ¡Ay que el puerto cayó al mar,
> y otro lejano palmar
> abanica su desvelo! [12]

No se trata, evidentemente, de un símbolo continuado ya que las diferentes imágenes son independientes y no están engarzadas de manera suficiente para formar una sola imagen compleja. El poema constituye una serie de símbolos dotados cada uno de ellos de autonomía, aunque convergentes en la emoción que provocan. Ante cada uno de ellos, y antes de comprender en plenitud sus significados precisos, el lector experimenta una vaga impresión emotiva. La opacidad resulta más llamativa en algunos de los símbolos de este poema. Por ejemplo,

> "Puerto prendido de palma
> triunfadora, halló el anhelo"

y también,

> ¡Ay que el puerto cayó al mar
> y otro lejano palmar
> abanica su desvelo!

Símbolos continuados

Siguiendo la terminología de I.A. Richards sobre los elementos de la imagen, definimos al símbolo continuado como aquella imagen cuyo "vehículo" se ha desarrollado en diferentes partes sin que se dé (como en el caso de la alegoría) una correspondencia con los elementos que integran al "tenor".

Podemos establecer una comparación entre la alegoría y el símbolo continuado tomando ejemplos de *Signo del Alba*

Alegoría

Romance de río

> "Corcel de cristal y plata
> en oro de fina arena,

áureas chispas destellando
de pedernales de estrellas.
Blanca espuma en los ijares
crujiente le borbotea:
fino encaje que la luna
va bordando entre las piedras.
Corcel de cristal y plata
–rico de azul y de seda–
donde en la noche cabalgan
una reina y mil princesas;
donde cabalga de día
toda la naturaleza.

Corcel de cristal y plata
por el maizal y la aldea,
por la noche y por el día
en alocada carrera;
peregrino hacia los mares
fugitivo de la tierra.

Agua y cielo son su carne,
su alimento las estrellas,
piedra del camino, freno,
nieve de la sierra, espuela.

Corcel de cristal y plata
–rico de azul y de seda–
donde en la noche cabalgan
una reina y mil princesas;
sobre tus ancas de plata
el mundo yo recorriera" [24]

En este poema se destacan con claridad dos caracteres que definen a la alegoría: la evidencia o, por lo menos, la claridad con que se percibe el "fundamento" (9) frente a la opacidad del símbolo, y su continuidad, ya que es una imagen continua-

da en la que se da una correpondencia entre los diferentes elementos que forman el "vehículo", y los que integran el "tenor". Pérez–Clotet lo explicita de manera detallada.

El río es representado por medio de un caballo. Veamos el paralelismo del desarrollo

"corcel"	=	río
"cristal y plata"	=	agua transparente y luminosa
"áureas chispas"	=	estrellas
"ijares"	=	meandros
"fino encaje"	=	orilla espumosa
"azul y seda"	=	color y suavidad de las aguas
"una reina"	=	la luna
"mil princesas"	=	estrellas
"cabalgan"	=	se reflejan
"alocada carrera"	=	corriente
"peregrino"	=	se dirige al mar
"fugitivo"	=	se aleja de la tierra
"carne"	=	agua y cielo
"alimento"	=	las estrellas
"freno"	=	piedra del camino
"espuela"	=	nieve de la sierra
"ancas de plata"	=	olas

Símbolos continuados

Frente al anterior ejemplo de alegoría, en *Signo del Alba* encontramos varios símbolos continuados cuyo plano real o "tenor" no resulta evidente, sino que hay que descubrirlo por medio de un detenido análisis. Recordemos que su carácter esencial es la opacidad. El poema primero es uno de los más ilustrativos de todo el libro.

"Nacimiento de intenciones
a la luz de una vidriera,
agua malva, prisionera
entre recios canalones.
Agua de las emociones
parada quedó, gozosa
de su entraña perezosa.
Cautiva de un cautiverio
sin penumbra de misterio.
Y en espera deleitosa" [1]

En este ejemplo podemos distinguir tres planos que se superponen sucesivamente. El primero, el real, permanece oculto por los dos que lo cubre; no logramos reconocerlo sino después de un detenido análisis y mediante la comparación con los demás poemas del libro.

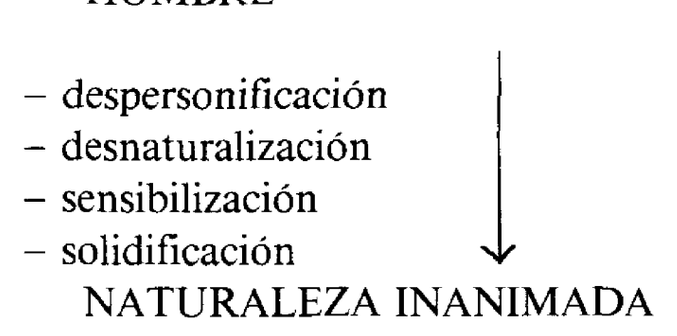
Se trata del paisaje montañoso en el que está centrado su pueblo, Villaluenga del Rosario (cielo, pueblo, montañas, etc.). El segundo plano está constituido por los símbolos (sin comillas) de los diferentes elementos del paisaje (agua, canalones, vidriera, etc.). El tercer plano se compone de los significados especiales que poseen para el poeta (intenciones, emociones, gozo, espera, deleite, etc.).

SISTEMATIZACION SEMANTICA DE LAS IMAGENES

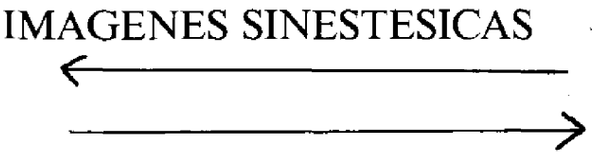
La imagen literaria es una trasposición semántica. Llenamos y vaciamos parcialmente de contenido a un término, y esta operación hace posible el empleo de lexemas "en sentido figurado". Por medio de la imagen, el poeta ofrece su interpretación personal del contenido referencial que nos transmite y su valoración propia de las palabras que utiliza.

Vamos a realizar una descripción ordenada, –siguiendo un criterio semántico– de los modelos de transposición significativos que usa Pérez–Clotet.

Tomando como referencias al hombre como límite superior y a la naturaleza inanimada como punto de partida, podríamos trazar dos líneas con sentidos inversos que pasan por sucesivos niveles, ascendente la primera, descendente la segunda:



Las imágenes sinestésicas podríamos representarlas por medio de dos líneas paralelas, también orientadas en sentidos contrarios:



Vivificación

Constituye el primer paso en el proceso hacia la personificación. El poeta contempla a los seres inanimados como si

estuvieran dotados de principio vital y, en consecuencia, los ve nacer, vivir, morir... El sol, por ejemplo, se ha vivificado con tanta frecuencia que las imágenes de su nacimiento o de su muerte se han lexicalizado. Pérez–Clotet deshace el tópico cambiando con ingenio el léxico:

"El *nacimiento* del sol" [46]
"La *muerte* del sol" [46]
"Sobre el sol *en agonía*" [45]

La noche pierde lentamente la *vida* al acercarse el amanecer y ocultarse las estrellas:

"La *noche* va *muriendo*" [13]

La noche puede morir igualmente por la presencia de "nubes negras" que hacen desaparecer también a las estrellas:

"(Negra mensajería
de nubes negras
traen y llevan la esencia
de la *noche* del campo
muerta...)" [39]

Otras veces, la vivificación se consigue de una manera implícita o indirecta. El verbo "enterrar" posee una fuerte connotación mortuoria que incluso debilita su valor etimológico y denotativo. Se entierra a los difuntos, a los seres que han "vivido":

"Y en sangrientos ocasos, *enterré* mis ensueños" [33]

Las estrellas pueden morir ahogadas:

"Mas *se ahogó* la estrella
de luna..." [42]

Vegetalización:

Supone un paso más. Se determina la naturaleza de esa vida y se precisan algunas de sus formas.

Las *luces* del alba y de la tarde *florecen*:

"Y en el *alba florecida*" [7]

"En la luz azafranada
de la *tarde florecida*" [8]

"Se la ha robado la *tarde*
naranja y *flor*" [40]

La luz tiene poder para convertir al cielo en un campo dorado por la mies en sazón:

"*Gavillas* doradas
llenaban el cielo
(Montones de *espigas*
trituraba el día)" [16]

El pueblo, bañado por la luz suave del sol en el ocaso, se convierte en una *piña de miel*:

"Se oculta el sol por la colina malva,
donde, *piña de miel*, brilla una aldea." [35]

Animalización:

Pérez–Clotet transforma en animales a seres inanimados mediante procedimientos lingüísticos diversos. Podemos distinguir la animalización explícita y directa en la que, incluso, nos da el nombre preciso del animal, y la animalización implícita o indirecta que consigue asignando órganos o partes

del cuerpo animal a seres inanimados, o haciéndolos protagonistas de acciones animales.

– Animalización directa:

En este caso, Pérez–Clotet muestra su preferencia por los peces y las aves. Así la noche...

> "Como un *ave* se ha posado
> en el pretil de tus ojos." *Trasluz*, pág. 47

La vida, genéricamente considerada, es para el poeta un pájaro:

> "El *pájaro* de la *vida*" [7]

– Animalización indirecta:

La luz suave de las estrellas, que desaparece con parsimonia al amanecer, sugiere al poeta la retirada de la "manada" de animales:

> "Se oculta la *manada*
> de *estrellas*..." [13]

La luz del sol tiñe de sangre el horizonte en el amanecer y en el atardecer:

> "... el sol finge
> *auroras sangrientas*" [40]
>
> "y en *sangrientos ocasos*" [33]
>
> "En el metal *sangriento del ocaso*" [36]

E, incluso, la luna derrama sangre, aunque, obviamente, de color blanco:

"Enrédase la luna en la madeja
y *sangra sangre blanca*" [37]

Los rayos del sol de la mañana son *finos dientes* que, como afiladas lanzas, se clavan en nuestras carnes:

"Y el sol mañanero
ardoroso pelea
con la delgada brisa
que baila entre las piedras
y con sus *finos dientes*
nuestra carne alancea." [38]

Las sombras y luces suaves de una noche de luna convierten al paisaje de la sierra en el voluminoso "pecho" de un animal recostado:

"¡Oh *sombra* regalada,
sombra que iluminaste la espesura
de mis sueños. Amada
por tu *pecho de albura*
entre vuelo y pantalla de negrura!" [13]

La sierra posee "miembros":

"Lisa y vulgar abajo, en cales,
talla sus *miembros* en la altura" [34]

– Acciones animales

Las luces desarrollan acciones propias de animales.

La luz de la luna "arrulla" como las palomas:

"En la callada noche
la *luna* de tu seno da su aroma

y pone fino broche
de plata en la alta loma
y dulcísimo arrullo de paloma" [13]

Personificación:

La naturaleza inanimada, gracias a las luces diversas que la bañan, alcanza sucesivos grados de la vida superior: está dotada de alma, posee capacidad para experimentar sentimientos y emociones, protagoniza acciones humanas, y desempeña el papel de interlocutor del poeta:

"Campo del ayer perdido
en fuga de adolescente
pesaroso del presente
y del mañana transido,
hoy nadando del olvido,
y en veloz vuelta de edades,
me baño en tus claridades
que mis nostalgias acrecen,
mientras las nubes me ofrecen
el *alma de las ciudades.*" [3]

Muere la oscuridad de la noche que siente consuelo al ser *derrotada* por las luces del amanecer:

"La *noche va muriendo.*

El alba ya adivina, *consolada*
de *morir* esplendiendo." [13]

La alberca se queda nostálgica cuando pierde la *luz* de la luna:

"Y quedó la alberca
más sola y cautiva
con negra *nostalgia*
de la *luz perdida.*" [42]

– Dotación de órganos humanos:

Otra manera de personificación se consigue dotando de órganos propiamente humanos a seres que carecen de ellos. El poeta se apoya, para hacer esta interpretación, en el parecido formal o en la analogía de las impresiones que le produce la proyección de las luces y sombras sobre el paisaje.

La luz solar del alba es, lo mismo una "mirada", que una cariñosa "mano" de enamorado:

"*Mirada* que pones, día,
en el fondo de mi calle
enlazando su ágil talle
con *mano* tímida y fría." [2]

La sombra representa el "seno" maternal y acogedor de la noche:

"Y prendes lírico broche
en el *seno* de la sombra." [2]

"La luna de tu *seno* da su aroma." [13]

– Comportamiento humano:

Los elementos del paisaje, iluminados por el sol o por la luna, representan acciones propias del hombre: aquellas que lo definen como ser dotado de vida superior.

Gestos afectivos

El beso, muestra de amor, sirve para expresar la proximidad física de diferentes elementos:

Beso de los rayos del sol:

> "al ver en el aire un leve
> *beso* de sol dibujado." [4]

Beso de la luz multicolor del arco iris:

> "*Beso de siete colores*
> de las gigantes colinas." [4]

La luz de la tarde acaricia:

> "En la *luz azafranada*
> de la tarde florecida
> rueda *gozosa* la vida
> de *ilusiones* traspasada.
> Refulgente campanada
> articula el tiempo breve,
> y roza, *caricia leve*,
> espejismos de *alegría*,
> dando al *alma* que vivía
> *desolaciones* de nieve." [8]

La luz abraza cordialmente a la sombra:

> "Animosas *claridades*
> punzan la cóncava noche
> y *abrazan* en un derroche
> de *amor*, vastas soledades." [7]

El aire frío de la tarde, a la caída del sol, también produce el efecto de un *abrazo sonoro*:

"El aire
ciñe a mi cuerpo
los vestidos de la tarde
en un *abrazo sonoro*
de alfileres impalpables." [30]

– Acciones de la mente:

Agrupamos aquí personificaciones elaboradas mediante la asignación a objetos o fenómenos naturales, de acciones que, aunque llevadas a cabo por algún órganos corporal, son manifestaciones de una facultad humana.

La noche –"la rosa más lozana"– inundada por la luz del amanecer *olvida* su tersura:

"La rosa más lozana
en el *ramo de luz* su olor depura.
Sin exigencia vana
olvida su tersura
y se anega en la linfa clara y pura." [13]

El *sol* contempla y finge:

"¿Remontáis vuestro curso
hacia el *sol*, que os *contempla*?" [38]

"En las que el *sol finge*
auroras sangrientas." [40]

La oscuridad de la noche *adivina* el alba:

"La *noche* va muriendo.
El *alba* ya *adivina, consolada*" [13]

El ciprés, recién encendido por la luz del amanecer, reza por los habitantes del pueblo:

"¿Hacia el *ciprés* morado
que por vosotros *reza*? [38]

La *luz fría* del alba se *desnuda* y *juega*:

"El naipe de *luz fría*
se *desnuda* en la fuente
y *juega* en el tablero de tu frente" [13]

– Acciones humanas:

Podríamos incluir aquí también todos los ejemplos de sustantivos que designan seres no humanos, y funcionan como sujetos de verbos que significan operaciones desarrolladas sólo por el hombre:

– la luna *borda* [24]
– la luz *borda* [31]
– el día *tritura* [16], etc.

– Apelaciones:

En el discurso oral, para indicar al receptor de la comunicación lingüística, usamos los sustitutos, los posesivos y los morfemas verbales de segunda persona. El oyente, elemento necesario en el diálogo es, por definición, persona: ser dotado de vida superior o, al menos, considerado como tal por el hablante. En esto último consiste precisamente el procedimiento llamado apelación y es otra fórmula de personificación.

El poeta habla al día cuando amanece:

"Mirada que *pones, día,*
en el fondo de mi calle
.....
y *prendes* lírico broche" [21]

a la sombra nocturna:

"¡*Oh sombra regalada,*
sombra que *iluminaste* la espesura
de mis sueños. Amada
por *tu* pecho de albura" [13]

al pueblo bañado por las luces del atardecer o por la oscuridad de la noche:

"Y *tú, pueblo mío*
en mieles *te anegas*
.....
Azul puro, aunque
en el cielo *veas*
corderos pascuales" [40]

"Y cuando pase *tu* embriaguez. Y cuando
la triste tealidad *te* zarandee,
cruel y vengativa,
no *verás* sino sombras, sino noche
que aplaste *tu* exaltada fantasía." [29]

Despersonificación:

Este procedimiento, por el que el hombre pierde su condición de ser racional y es interpretado como ser inferior, natural o artificial, no puede ser frecuente en una creación poética de contenido eminentemente paisajístico. Encontramos, sin embargo, algunos ejemplos suficientemente ilustrativos.

En un poema dedicado al aire del atardecer,se vale de instrumentos materiales para descubrir diferentes miembros del organismo humano.

Los brazos son *aspas de molino*:

> "El *molino de mis brazo*
> acaricia su regazo" [30]

Las manos, *afilados cuchillos*:

> "Mis manos *–finos cuchillos–*
> adelgazan su estribillo" [30]

Desnaturalización

Los elementos del paisaje, iluminados de forma diferente durante el día y durante la noche, adquieren apariencias de objetos o instrumentos elaborados por la industria humana. El paisaje natural se convierte en paisaje artificial:

El cielo del ocaso pasa a ser una bandeja de plata:

> "En la *espléndida bandeja*
> de un cielo de plata fina" [45]

El horizonte, una bandeja de turquesa:

> "–fuego en amplia *bandeja de turquesa–*
> se oculta el sol por la colina malva." [35]

Las colinas, monedas de oro:

> "*monedas de oro*
> de aquellas cuatro colinas" [45]

La luz del ocaso, monedas de oro:

"(*Monedas de oro*
derramaba el día)" [16]

La luz de la tarde, tapiz naranja:

"hilvanan el *tapiz naranja*
de la *tarde*" [37]

La luz de la luna, fino broche de plata:

"La *luna* de tu seno da su aroma
y pone *fino broche*
de plata en la alta loma." [13]

La luz del día, { "lírico broche" / "piqueta de plata" }

""*piqueta* de plata, *día*,
.....
y prendes *lírico broche*" [2]

La oscuridad de la noche, { "muros" / "alfombra" }

"que abates *muros de noche*"
"Y riegas la *negra alfombra*" [2]

El rocío del alba, pedrería:

"con *alba de pedrería*" [2]

El cielo, con las luces de la noche de San Juan, está dotado de balcones:

"En los *balcones del cielo*" [19]

La luna, faro:

"*faro* limón de *luna*" [15]

El río iluminado por la luna, collar de plata:

"Junto al *río*
–collar de plata
de la *noche–*;" [17]

El chopo, flecha:

"*chopo, flecha* al viento" [27]

Sensibilización:

A veces, la imagen cumple la función de hacer sensibles realidades abstractas. Los conceptos adquieren así propiedades que pueden ser percibidas por los sentidos.

Durante la noche, la intimidad, por ejemplo, adquiere la forma, el color y el perfume de una rosa:

"*Rosa de intimidad,*
sólo luces tu llama
cuando el mundo se pierde." *Trasluz*, pág.24

En el alba, las emociones contenidas toman la transparencia y fluidez del agua:

"*Agua de las emociones.*" [1]

Solidificación:

Otras veces, el poeta, mediante la imagen, solidifica ele-

mentos físicos que carecen de solidez como, por ejemplo, la luz, la oscuridad, el aire o el rocío.

La luz del ocaso se hace metal sangriento:

"*metal sangriento del ocaso*" [36]

El aire adquiere la dureza del metal o del cristal:

"*metal del aire*" [28]
"*cristal del aire*" [29]

El sonido de la campana se convierte en estrella:

"*La campanada*
cuajó en estrella." [28]

Sinestesia:

Consiste, como ya sabemos, en la transferencia de los sentidos con que son percibidas las sensaciones. Aunque el "simbolismo" elevó la sinestesia a la categoría de doctrina estética, su uso es muy antiguo y universal. Veamos algunos ejemplos en la poesía de Pérez–Clotet.

La luz se percibe por el olfato:

"En la callada noche
la *luna* de su seno de su *aroma*" [13]

"La rosa más lozana
en el ramo de *luz* su *olor* depura." [13]

"Bengalas de *olor* de *auroras*" [19]

La sombra se puede oler y beber:

"bajo el pino
bebiendo su verde *sombra*
olorosa
con *frescor* de menta." [17]

La luz se siente con el tacto:

"El *naipe de luz fría*" [13]

"Tu *helada luz*
enfría la escasa vida
que te quiere reanimar" [21]

El beso, por el contrario, impresiona la vista

"Beso de siete *colores*" [4]

Lo mismo ocurre con el sonido de la campana

"*Refulgente* campanada" [8]

Las palabras se pueden saborear. Esta sinestesia está muy lexicada

"Mas las redes cedieron
y tus *dulces palabras*
a la nada volvieron" [26]

Y las risas poseen temperatura

"Caminos solitarios
poblados de risas *frescas*" [31]

El abrazo no se palpa, se escucha

"El aire
ciñe a mi cuerpo
los vestidos de la tarde
en un *abrazo sonoro*
de alfileres impalpables." [30]

Morfosintaxis de las imágenes

Para completar la descripción de los modelos imaginísticos de *Signo de Alba*, vamos a presentar las diversas fórmulas morfosintácticas que se suceden y combinan de manera variada.

Comparación explícita

Como hemos dicho anteriormente, en la comparación están expresos el "tenor" y el "vehículo", unidos mediante alguna de las diferentes maneras de significar la semejanza. En *Signo del Alba* encontramos dos tipos

- con el adverbio "como"

"La noche roja de hogueras
bermejea en la negrura
como una herida sangrienta.
Como una sangrienta herida
en el costado del tiempo
abierta" [20]

- con el verbo "parecer"

"Pirámides de oro
parece cada piedra" [38]

Identificación

Tambien figuran explícitos en el discurso el "tenor" y el "vehículo". Por medio del verbo "ser", se establece una relación de identificación parcial o total.

Tenemos el primer caso, por ejemplo, cuando se enuncia como propia de un sujeto una cualidad no real

"El campo *es* de cristal
florecido.
....
El campo *es* de cristal
empañado." [39]

".... castillo frontero.
De los soles reverbero,
es oro desvanecido" [6]

Otras veces, la identificación es total y equivaldría al signo matemático de igualdad

"Agua y cielo *son* su carne,
su alimento las estrellas" [24]

"El lecho de mis cabellos
es imán para su sueño" [30]

Aposición

Es otra fórmula sintáctica muy repetida en *Signo del Alba.* Ofrece la ventaja de su facilidad de construcción, y es de gran eficacia expresiva debido a la inmediatez en que se sitúan el "tenor" y el "vehículo"

"Apresé tus palabras
–pececillos de plata–" [26]

"Mis manos –finos cuchillos– [30]

"Primavera –*terciopelo*
de luz y seda–..." [43]

"Alamos:
lluvia finísima de plata" [36]

En todos los casos anteriores, el "tenor" es un sustantivo y está colocado en primer lugar. El "vehículo" está formado por un sintagma nominal en el que el sustantivo va acompañado de adjetivo de lengua o de discurso.

Otras veces, el "vehículo" precede al "tenor"

"*Salpicaduras de sangre,*
se abren en el cielo las estrellas" [20]

"Donde,*piña de miel,* brilla una aldea" [35]

Puede ocurrir que el "tenor" esté constituido por un sintagma nominal (sustantivo + adjetivo de discurso) y el "vehículo", por un sustantivo apuesto

"Se inquieta la calma
del mar, el *espejo*" [27]

También encontramos sintagmas nominales ("vehículo") apuestos a verbos ("tenor")

"Refulgente campanada
articula el tiempo breve,
y roza, *caricia leve,*
espejismo de alegría" [3]

ADJETIVACION

Adjetivos de lengua

Otra fórmula muy cómoda y repetida es el empleo de adjetivación. El uso del adjetivo hace posible la elaboración de "visiones", según la tipología anteriormente descrita. El poeta puede así, fácilmente, dotar a los objetos de cualidades o funciones irreales que expresan con mayor eficacia las impresiones que recibe y que pretende reproducir.

El sustantivo posee un valor real y el adjetivo, por el contrario, irreal. Este puede ir antepuesto o pospuesto.

- antepuesto
  "*callada* noche" [13]
  "*helada* luz" [21]
  "*vivas* aristas" [21]
  "*vivos* colores" [7]
  "*vivo* gallardete" [23]
  "*dulces* palabras" [26]
- pospuestos
  "risas *frescas*" [31]
  "luz *fría*" [13]
  "sueño *azul*" [17]
  "azul *profundo*" [19]

Adjetivos de discurso

Esta fórmula sintáctica es, junto con las aposiciones, la más usada en *Signo del Alba.*

Aunque algunas veces el sustantivo es el que posee significación real, la mayoría de ellas sirve de "vehículo" de la imagen.

Sustantivo con significación real + adjetivo imagen

"desolaciones *de nieve*" [8]
"arroyitos *de plata*" [41]
"pajaritos *de oro*" [41]
"un cielo *de plata fina*" [45]

Sustantivo con valor irreal + adjetivo de discurso con valor real.

Mediante esta construcción se, elaboran diferentes tipos de imágenes que tienen como función destacar eficazmente alguna cualidad del objeto.

"*río* de sombras" [15]

La fluidez continua del río sirve para significar la movili-

dad de las sombras proyectadas por las montañas durante el ocaso

"*metal* del aire" [28]

El metal representa, evidentemente, la capacidad transmisora de sonidos del aire.

Otras veces, la imagen así construida describe la forma o la situación del objeto, por ejemplo

"*velas* de sierra" [15]
"El *molino* de mis brazos" [30]
"*rizos* de espuma" [27]

Incluso, puede señalar la acción o el efecto que produce.

"*beso* de sol" [4]
"*pájaro* de la vida" [7]
"*dardos* de firmeza" [33]

Verbo

Algunas veces, la imagen ocupa toda la extensión de una oración. Cuando viene expresada por un verbo, no podemos, en rigor, limitarla a este término, ya que su significado configura también al sujeto y al objeto.

"El chopo *hiere* al cielo" [32]

El núcleo de la imagen está, evidentemente, en el verbo, pero su contenido semántico establece unas relaciones dinámicas entre el chopo y el cielo que quedan animados. El chopo posee capacidad de acción agresiva y el cielo sufre la herida.

El mismo razonamiento podemos aplicar a otros muchos ejemplos. De manera especialmente clara lo vemos en el poe-

ma [38] en el que los verbos dotan a sujetos y objetos de singular movilidad y protagonismo.

> "Y el buen sol mañanero
> ardoroso *pelea*
> con la delgada brisa
> que *baila* entre las piedras
> y con sus finos dientes nuestra carne *alancea*" [38]

Otro ejemplo especialmente significativo sería

> "la luna de abril *unge* la noche" [35]

Insistimos en que, además del contenido predicativo del verbo, otro factor constitutivo de la imagen es la personificación de la luna y de la noche.

Notas

1 ELSTER: *Principien der Literaturwissenschaft*. 1930. II, 91. p.134 y ss.

2 ELSTER: *A propos du "Style de Flaubert"*, Nouvelle Revue Française, XIV, I (1920) p.p. 72–90

3 WELLEK,René y WARREN, Austin: *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos 1972. p.235

4 BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredos 1966.

5 ULLMANN, Stephen: *Lenguaje y Estilo*, Madrid, Aguilar 1953.

6 BOUSOÑO, Carlos: Ibidem. pág.202

7 BARUZI,Jean: *Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique*, 1ra ed. Paris 1924, 2da ed. Paris 1931 pág.223

8 ALONSO,Dámaso: *La poesía de San Juan de la Cruz*, C.S.I.C. Madrid 1972. págs.215–217

9 ULLMANN,Stephen: Ibidem

LA EXPRESIVIDAD SEMIOTICA

EL PAISAJE

El Paisaje en la Poesía Española

La Naturaleza ha sido un tema privilegiado de la poesía universal. El paisaje se ha pintado y cantado de diferentes maneras e interpretado según simbolismos distintos. La significación de los elementos del universo ha ido cambiando a lo largo de la historia de la literatura en conexión con el pensamiento filosófico y con las creencias religiosas.

La literatura y el arte nos han enseñado a ver y a amar los paisajes. En general, las obras de poetas y pintores han ido configurando nuestra visión y educando nuestra sensibilidad para gozar artísticamente de la vida, han influido, incluso, en nuestra nanera de comportarnos con la naturaleza y relacionarnos con los demás seres (1).

El hombre medieval encuentra en la contemplación de la naturaleza sobre todo un sentido alegórico:

> "Los paisajes de Berceo son alegóricos; 'el prado verde e bien sencido, de flores bien poblado' no es cosa terrenal; un viajero puede descansar en él cuando la fatiga le abruma; mas esta fatiga es la de la vida, y el descanso que el viandante va a tomar es el del eterno reposo. A pesar de su realismo –recordad el tan traído y llevado 'vaso de buen vino'–, el poeta no pone los ojos en el campo sino para recordarnos otra región más luciente y más alta. Su amor a la Naturaleza no es directo y desinteresado." (2)

Esta visión simbólica de la Naturaleza se expresa, en su mayor parte, a través de modelos que se vienen repitiendo desde la tradición literaria greco–latina, bíblica y patrística.

El marco en el que los poetas sitúan sus figuras no está formado por la descripción realista del paisaje, sino que, como ocurre en la pintura, se dibuja el cuadro artificioso del huerto, vergel y jardín. (3)

En el Renacimiento se produce la incorporación progresiva del paisaje a la temática del arte y de la poesía. El tema inicial y central es el hombre, pero, a partir de él se van integrando todos los elementos del mundo viviente e, incluso, los seres inanimados y los artificiales.

El Renacimiento, con el platonismo que exalta lo natural, trae a la poesía un sentido bucólico y, poco a poco, se va introduciendo el paisaje de naturaleza abierta y libre. Su elaboración acusa todavía un convencionalismo en la elección y empleo de sus elementos. (4)

En Garcilaso la naturaleza es asunto, escenario e instrumento de expresión de los sentimientos dolorosos del poeta.

Partiendo de paisajes concretos –la vega toledana, la ribera del Tormes, las márgenes del Danubio, las Torres de Alba, las altas ruedas de Toledo, el retiro de Batres, etc.– Garcilaso dibuja una naturaleza estilizada, con rasgos idealizados y arquetípicos, propios de la tradición clásica e italiana. El paisaje responde a la convención pastoril: el agua es "*dulce*", "*clara*", "*corriente*", "*cristalina*", "*pura*"; las riberas y los prados "*umbrosos*, "*verdes*", "*deleitosos*", "*floridos*"; el viento "*animoso*" y *fresco*", etc. Los epítetos expresan las sensaciones deleitosas, deseadas y vivenciadas por el poeta, a partir de los paisajes tomados de Virgilio o de Sannazaro.

La hermosura, además, es reflejo de la divinidad. En la base de esta concepción subyace el tópico medieval del Deus artifex: Dios creó el mundo y lo hizo perfecto. La naturaleza, como obra de Dios, es perfecta; y esta perfección se aprecia plenamente en su contemplación afectiva (5).

Herrera puede significar un puente entre el Renacimiento

y el Barroco. El tema central de su poesía no es, como en la de Garcilaso, el paisaje, pero éste es un elemento decisivo para interpretar adecuadamente su mundo espiritual. En él, lo visual y lo ideológico, a veces, se superponen y se confunden. Su concepto de la naturaleza deriva de la visión renacentista y recuerda a Garcilaso.

Si comparamos sus églogas con las de éste, veremos que hay mayor abundancia y variedad de árboles, plantas y flores en las de Herrera. En lo externo, como en tantos otros aspectos de su poesía, nos ofrece un paso sensible a la estética barroca (6).

San Juan de la Cruz nos pinta la naturaleza tal como la perciben sus sentidos, pero se eleva por encima de los caracteres sensibles, y la trasciende hasta alcanzar tal grado de espiritualización que nos descubre el rostro del Creador:

> "Ante el paisaje que nos evoca, todos los sentidos se sienten estimulados y con una complejidad de sensaciones superior a lo garcilasiano. He aquí el doble milagro de su poesía. Nos atrae y nos exalta las bellezas de la creación, y a través de ellas nos descubre a la divinidad. La naturaleza y el Amado se han unido en su hermosura:
>
> "Mi amado, las montañas,
> los valles solitarios nemorosos,
> las ínsulas extrañas,
> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos." (7)

En el Barroco el paisaje, hasta entonces esencialmente fondo de resonancia de la figura humana (que es la que destaca y centra el cuadro y el poema), alcanza una progresiva relevancia. De ser mero marco se constituye primero en ambiente y, más tarde, en tema central de la obra.

En la poesía de Góngora destacan dos temas: lo efímero y lo mudable en los asuntos humanos, y la permanencia y belle-

za de la naturaleza, aspectos que además están íntimamente relacionados.

Para Góngora el refugio en medio de las vicisitudes y de los males de la Corte era la naturaleza (una naturaleza muy idealizada), protectora de sus hijos y mansión de lo permanente. Los temas de la Corte y el campo se reúnen en el romance "En un pastoral albergue" (1602). En él Góngora usa su artificio poético para contrastar los valores de la Corte y del campo, la primera como fuente de lucha, el segundo como hogar del amor.

En las *Soledades*, por ejemplo, un castillo que se está desmoronando dominado por árboles que antes estaban a su sombra, es un emblema verbal de la caída de lo artificial y de la victoria silenciosa de la naturaleza, y, poco después, las pirámides y el Nilo fructífero, en una yuxtaposición similar, enseñan la misma lección (9).

Durante el siglo XVIII se advierte en la poesía cierto tono doctrinal con finalidad educativa (10). La Naturaleza, "deleite útil", sirve de motivo poético encaminado a conseguir mayor interés por una auténtica reforma agraria. Este es el propósito de Meléndez Valdés cuando dirige la Epístola a Godoy.

El poeta neoclásico traduce sus sentimientos de la naturaleza con los artificios de la poesía bucólica y pastoral que, según Salinas (11), tiene múltiples puntos de contacto con el anacreontismo, dado que el epicureismo se complace en la sensual contemplación de las bellas formas de la Naturaleza. No está de acuerdo con esta apreciación Alcalá Galiano, quien en su estudio sobre Meléndez Valdés afirma que "nada dista más de lo anacreóntico que lo pastoril". Anacreonte –dice– "era por excelencia el poeta de la vida de las ciudades, de los convites, del regalo, de los amores sensuales y varios, de cuanto se aleja de la sencilla vida y puras costumbres campestres, y corresponde a un estado de sociedad adelantado, lujoso, muelle, corrompido. Si no recomienda el exceso, recomienda la gula y el vicio, y se deduce de su doctrina que hasta la templaza es un modo más exquisito de aprovechar el delei-

te. A gozar, o a lo menos a sentir, y a cantar la hermosura de la naturaleza en los campos y las sencillas y rústicas pasiones de quienes allí moran.... no era muy aficionado el poeta de Teos, si por sus obras ha de juzgarse" (12).

Colford ha analizado la evolución que experimenta el sentimiento de la naturaleza en la poesía de Meléndez Valdés. Advierte cómo en sus primeras anacreónticas, el poeta sólo ofrece meras descripciones, a diferencia de lo que ocurre con Anacreonte y Horacio, para quienes el campo significa la fuga de un mundo urbano ultracivilizado. Ya a partir de los *Romances*, se advierte un sentimiento de la naturaleza más íntimo y personal (13).

Sabemos que la naturaleza no es un "elemento romántico", como la libertad, o, en grado secundario, el subjetivismo, la melancolía y la pasión. Sin embargo, el poeta romántico adopta ante la naturaleza una actitud diferente a la del poeta clásico, la contempla y la colorea con sus propios sentimientos. En ella refleja su temperamento. En caso extremo puede convertirse en parte suya y suele hablar de ella como de su misma alma. (14).

Azorín nos dice:

> "El sentimiento amoroso hacia la naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo poco a poco; gracias a la ciencia, a los adelantamientos de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido desconociéndose a sí mismo. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido dueño de sí, consciente de sí frente a la naturaleza. De esa consideración y de esa afirmación ha brotado toda la literatura nueva, desconocida de los antiguos. Por primera vez, el romanticismo trae al arte la naturaleza en sí misma, no como accesoria..." (15).

En el Modernismo, la historia y la tradición legendaria sirven de base al poeta para fastuosas evocaciones de lejanos

ambientes y épocas remotas. Los personajes se encuadran en escenarios refinados y raros: la silenciosa pagoda, la selva mitológica, el perfumado harén, el castillo encantado, etc. Con insistente frecuencia, los poetas escogen el ambiente otoñal de jardines cubiertos de flores marchitas, como marco adecuado para sus sentimientos melancólicos (16). Como explica Pedro Salinas, el paisaje modernista posee perfiles eminentemente culturales:

> "Así son inseparables en Darío la experiencia que Gundolf llama *Bildungserlebnis*, esto es, experiencia de cultura. En esta parte de su poesía, lo exótico integral, es donde da más fruto ese enlace. Crea entonces Rubén unos ambientes concretados en unos paisajes que no son naturales, sino "culturales", porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de un experiencia artística ajena. Para componerlo se aprovecha de materiales de varias épocas y lugares, pero hay unas ciertas áreas exóticas, unas cuantas zonas histórico–geográficas, unas sobre todo, favoritas de la imaginación de Rubén. Si se piensa que lo que él desea encontrar en esos mundos traslaticios es otra forma de satisfacción, cuando se cierne sobre las muchas figuraciones que le brinda el exotismo, vaya a posarse sobre las más ricas en primores de la sensualidad, en inspiración erótica, y que se contemplen envueltas en el prestigio de la tradición más refinada del erotismo, ya sea literaria o artística" (17).

Juan Ramón Jiménez detiene su mirada en el mar y en el cielo; acepta la naturaleza para transmutarla, por su palabra, en otra realidad más íntima, en la contemplación (18):

> "Fría es la noche pura.
> La luna, limpia, albea
> oblicuamente la pared

oscura
y redonda. La savia, que menea
sus cálices mojados de relente
embriaga la paz.

La estrella llora
virando hacia el poniente,
verde temblor sobre la sola acacia...
Se oye jirar el mundo...

Y en la hora
clara y llena de gracia,
lo que es humilde tiene
una belleza eterna: el descanso y blando
rucio que llama, en el alto bando,
a un hermano; la brisa distraída
de la pobre ribera conocida;
el tardo grillo; el gallo alerta
que un momento despierta
las rosas con su voz que quiebra albores
por los llanos del alba...

Belén viene
a todos los corrales...
Casi incoloros, los colores
parecen de cristales..." (19).

Los poetas de la Gereración del 98 se proponen reivindicar una imagen de España distinta de la consagrada por los tópicos. Prefieren el paisaje castellano en el que ven el núcleo de la Nación Española y su espresión más caracterizadora. Pero su visión es subjetiva e idealista. En las descripciones proyectan su propio espíritu y tratan de rastrear el alma de Castilla (20).

Antonio Machado arranca del paisaje una vibración casi religiosa (21). Nos lleva a él a través del ensueño y a través de la propia realidad (22). Al detenerse en el fluir tortuoso del Duero cuyas aguas "plateadas se ensombrecen" al pasar bajo

las arcadas del puente, el poeta es arrastrado a la consideración de esa "triste" y "noble" Castilla que cruza el río:

"El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla..."

Para los poetas de la "Generación del 27" el tema del paisaje es también fundamental y significativo (23). Alberti canta al mar. El concreto y "abreviado" mar de Cádiz. El paisaje de las dunas, las playas y pinares. Los esteros y las salinas del litoral gaditano, frente a la ciudad (24):

"EL MAR. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!

¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?

¿Por qué me desenterraste
del mar?

En sueños, la marejada
me tira del corazón.

Se lo quisiera llevar.

Padre, ¿por qué me trajiste
acá?" [25]

Jorge Guillén, por el contrario, repite insistentemente el tema del paisaje urbano, lo retrata reduciéndolo a sus líneas esenciales: espacio, luz, instante... (26)

Las alamedas

"¡Quién mereciera lo umbrío
o lo sonoro si llueve
con lo agudo del relieve
Que traza ese poderío
–Tan feliz que exige un río
Por allí– de los follajes
Arqueados en pasajes
Tendidos al regodeo
De quien apura el paseo
Profundizando paisajes!" (27).

2– PEDRO PEREZ–CLOTET, POETA DEL PAISAJE

Pérez–Clotet es un poeta del paisaje. Este hecho, evidente para todo lector de sus libros, ha sido reconocido por sus críticos. Dámaso Alonso, Félix García, Rafael Porlán y Merlo, Francisco Montero Galvache, Manuel Martín de Mora, José Manuel García Gómez, César González–Ruano, Gonzalo Huesa Lope, Leopoldo de Luis, Juan de Dios Ruiz–Copete, entre otros, han insistido en el carácter paisajístico de la obra de Villaluenga del Rosario (28).

En sus once libros de verso, encontramos referencias paisajísticas, dispares por su extensión material y por su función poética. El paisaje es el tema central sólo en algunos libros. De *Signo del Alba* (1929), por ejemplo, podemos afirmar que se trata de un libro de paisajes, ya que, de los cuarenta y seis poemas que lo integran, cuarenta y uno son paisajísticos. Lo mismo ocurre con *A Orillas de Silencio* (1943), y con *Presencia Fiel* (1944), en los que toma como motivos, su pueblo, Villaluenga del Rosario, y el escenario montañoso que lo enmarca. *Ruedo Soñado* (1961) recoge, en sus veintiséis páginas, cuatro poemas dedicados a Ronda, a su plaza de toros y a su famosa escuela taurina. En *Trasluz* (1933) y en *A la Sombra*

de mi Vida (1935), libros amorosos, el paisaje, en sí considerado, sólo es tema secundario y hasta excepcional, ya que aparece en escaso número de ocasiones y siempre contemplado en algún aspecto extraño. El tema general de *Como un sueño* (1956)– sugerido ya en el título y reforzado por la cita inicial (29) –es la ensoñación, el recuerdo evocador, que adopta configuraciones y matices distintos en las diferentes partes del libro. El capítulo último canta a la ciudad de Ronda. Los ocho capítulo de que consta *Soledades en vuelo* (1945) podrían agruparse en torno a tres temas centrales: el amor, los homenajes o recuerdos de diversos poetas y la evocación del paisaje en el que el poeta vivió su infancia. En los tres libros restantes, *Noche del hombre* (1950) –trata de la noche– y *Invocaciones* (1941) –libro de carácter religioso y laudatorio– *Primer Adiós* (1974), cuyos temas centrales son la muerte y el recuerdo nostálgico del pasado, los términos paisajísticos, usados siempre con valores simbólicos, cumplen funciones expresivas diferentes.

Siguiendo la –a nuestro juicio– acertada pista que nos ofrece Juan de Dios Copete, cuando nos señala que la clave del tema paisajístico en la poesía del poeta de Villaluenga del Rosario, hay que buscarla en "su contacto virgen y elemental con la naturaleza" (30), nos proponemos analizar cómo y en qué influye este ambiente espacial en su obra poética. No es suficiente la mera constatación de la presencia del paisaje en la temática de Pérez–Clotet, sino que debemos buscar –descubrir– la función poética que desempeña en el conjunto de su creación. Nuestro propósito es contestar a preguntas como ¿cuál es el paisaje poético de Pérez–Clotet?. Porque, evidentemente, de todos los elementos de la naturaleza que le rodean, el poeta efectúa una selección determinada. ¿Qué significa para él ese paisaje? El poeta le asigna un simbolismo propio lo usa como soporte de valores y contravalores –éticos, religiosos, estéticos– según sus propias categorías axiomáticas y utiliza cada rasgo de la descripción como instrumento expre-

sivo con el que nos descubre su mundo interior, sus sentimientos y emociones, sus convicciones y actitudes profundas ante la vida.

3- EL PAISAJE, MOTIVO ESTETICO

En primer lugar, el paisaje en la poesía de Pérez–Clotet es un objeto de contemplación estética y un asunto de creación literaria. El poeta elabora su propio cuadro mediante la elección de los detalles que a él le impresionan.

Veamos los elementos que selecciona y los trazos con los que compone sus dibujos eminentemente rurales. Podemos distinguir tres planos superpuestos y claramente delimitados: la tierra, el río y el cielo.

3.1 La tierra

El suelo del paisaje de Pérez–Clotet es la tierra del campo en el que se apoya su existencia y que encierra su ayer, su presente y su mañana:

> "Campo del ayer perdido
> en fuga de adolescente
> pesaroso del presente
> y del mañana transido..." [3]

Ese terreno, "cristal florecido" [39], por la fuerza transformadora de la sensibilidad juvenil, pierde sus encantos por la visión desmitificadora del hombre adulto que contempla la acción erosiva del tiempo (31)

> "Ya no se ven los ojos
> por tu arroyo de plata,
> ni el sol finge en el monte
> una ciudad dorada.

Ya eres sólo un pedazo
de esa tierra desnuda,
fea y árida,
donde el hombre deshoja,
rosa de yelo, el alma.

¿En dónde te escondiste
paisaje de la infancia?" *Trasluz*, pág. 78.

En medio del campo sitúa el pueblo. En la primera parte de su vida, su pueblo, su "pobre aldea", "piña de miel", "alba barquita velera", es Villaluenga del Rosario, del que sólo destaca una calle, el castillo y la torre de la iglesia (32). Ronda es su segundo pueblo, su "ciudad alta y honda", "piedra de nostalgia", "roca intacta que vuela", y de ella canta al "puente que atraviesa al tajo", a la espadaña de la iglesia de los Trinitarios y a la plaza de toros:

"Plaza de toros de Ronda,
temprana luna que anilla
la múltiple maravilla" *Ruedo Soñado*

Pero esa tierra es sobre todo la sierra, imponente espectáculo que el poeta contempla desde el jardín de su hogar:

"Lisa y vulgar abajo, en cales,
talla sus miembros en la altura,
fingiendo azul arquitectura
con plata y brillo de cristales" [34]

La sierra, escenario de la lucha que libran la luz y las sombras en cada amanecer, se transfigura en regata de bajeles [38] o en lucientes monedas de oro [45].

Sobre el suelo, se distribuyen armónicamente escasos elementos: unas flores –las rosas– y varios árboles –pino, ciprés, chopo, álamo, sauce, encinas–. Incluso se llora al árbol caído:

"Oh, qué triste música,
viejo árbol en el suelo!

Antes, las tiernas aves
te colgaban su acento
más claro, sus más dulces
albas, y su voz de oro
te regalaba el cielo.

En cambio, ¡Oh, pobre árbol!
en tu ramaje seco
sólo vibra ahora un coro
de pájaros de hierro,
que se pierde en el bosque
como un negro lamento.

¡Qué triste, sí, tu música,
viejo árbol en el suelo!"

Trasluz, pág. 65

3.2– **El río**

El río es un elemento clave del paisaje de *Signo del Alba*. Aunque en la geografía de Villaluenga del Rosario no encontramos ningún río, el poeta lo hace presente por varios procedimientos. Se aprovecha de la oscuridad de la noche para ver imaginativamente, una corriente de aguas que discurre entre un cauce profundo formado por las montañas y sobre la que flota el pueblo:

"Cauce hondo, río de sombra
entre márgenes de acero." [15]

El río es también un complemento decorativo que cumple la función de adornar la noche:

"Junto al río
–collar de plata
de la noche–;
junto al río,
dormido en los pinares
lleno de estrellas
y soñando
–sueño azul–
con el beso frío
de los mares..." [17]

El poeta lo usa como reclamo para llamar a la amada:

"Arroyitos de plata
te dan su corazón" [41]

Pinta la fuerza sugeridora del río por medio de la imagen vigorosa de un caballo:

"Corcel de cristal y plata
en oro de fina arena,
áureas chispas destellando
de pedernales de estrellas" [24]

Y el río le sirve, incluso, de símbolo sintético en el que engloba los tres elementos fundamentales del paisaje: cielo, agua, tierra

"Agua y cielo son su carne,
su alimento las estrellas,
piedra del camino, freno,
nieve de la sierra, espuela." [24]

El río representa la libertad del brazo desnudo de la amada:

"Sólo tu brazo errante, desnudo, como un río
de nieve, libertado
del diamante y la seda
que ahogaban los caminos de tu cuerpo."

A la sombra de mi vida, pág.91

Ese sueño de "mar lejano", que despierta sentimientos de esperanza hacia un amor seguro, se canta en *Como un sueño*:

"¡Oh mar hondo, lejano
–cierto amor–, que me llenas
con tu ardiente murmullo
de invisible esperanza!

Como un sueño, pág. 89

3.3– El cielo

El cielo, sobre todo en *Signo del Alba*, ocupa una amplia extensión y juega, en general, el papel de telón de fondo o plano de referencias. Pérez–Clotet destaca siempre el valor lumínico del firmamento tanto de la mañana como del pleno día o de la tarde. Incluso, para pintar la noche, escoge la más luminosa de todo el año: la noche de San Juan

"¡San Juan –San Pedro–,
noche ancha, noche clara
de deseos!

Azul profundo, distante
lleno de estremecimientos.
Bengalas de olor de auroras
en los balcones del cielo." [19]

Para dibujar el cielo utiliza imágenes tomadas de los otros dos planos: de la tierra y del río. El cielo, en pleno día, le evoca un campo de abundante cosecha, cargado de "gavillas

doradas", y la franja del horizonte que bordea las cumbres de las montañas, le sugiere el discurrir de un ancho río, tanto durante el día "encendido", como durante la noche "estrellada."

Su composición sideral es, obviamente, muy reducida: el sol, la luna, las estrellas y las nubes. El sol, que ocupa un lugar central, desempeña diferentes papeles según los distintos momentos del día: por la mañana, luchador; en el mediodía, lámpara; por la tarde, corcel; fuego y oro, en el ocaso.

La luna, además de decorar el ambiente "con su bálsamo suavísimo de rosa", es guía orientadora en la "regata de las estrellas" y, a veces, explica simbólicamente otro elemento del paisaje:

> "Bajo el ciprés
> –ataúd de la luna–" [17]

Las estrellas, antorchas nocturnas, suavizan en ocasiones, y en otras intensifican, el dolor de la noche. Puede, incluso, alcanzar tonos sangrientos:

> "Salpicaduras de sangre
> se abren rojas en el cielo
> las estrellas." [20]

Con docilidad de rebaño o de "manada" se ocultan a la voz de la alborada y llegan a perecer ahogadas por la luz de la luna:

> "Mas se ahogó la estrella
> de luna, en huida,
> y quedó la alberca
> más sola y cautiva,
> con negra nostalgia
> de la luz perdida." [42]

Las nubes, finalmente, prestan al poeta su blancura y su forma ondulada para simbolizar sus aspiraciones profundas y su altura, para fijar metas trascendentes (33).

4– TENSION DIALECTICA DE LOS ELEMENTOS DEL PAISAJE

Pérez–Clotet relaciona dinámicamente los tres planos del paisaje –tierra,río, cielo–, bien en una oposición binaria (cielo frente a tierra, tierra frente a agua) o bien los integra globalmente en una de las tres realidades, especialmente el río. Veamos cada una de las oposiciones.

4.1– Tierra frente a cielo

La relación de estos dos planos puede tener un sentido positivo –de acercamiento y unión– o negativo –de alejamiento y ruptura–.

El poeta establece una relación positiva y simboliza ese movimiento de convergencia mediante diferentes simbolismos. El chopo significa la aspiración de la tierra a la altura trascendente:

> "Chopo, flecha al viento
> hacia el eminente
> confín. ¡Oh el incierto
> volar de la tierra." [27]

Pérez–Clotet representa la unión de estos dos elementos mediante la imagen del beso, gesto que simboliza el afecto. La tierra, a través del chopo, se levanta y besa al cielo:

> "El chopo se asume
> la gloria del cielo
> prendiendo su carne
> con lírico beso" [27]

El cielo, por medio de la nube, se baja y besa a la tierra, que se "empina" en el "pino de la colina":

"Una blanca nube besa
el pino de la colina" [9]

Otras veces, será la luna la que se acerque a la "alta loma" en actitud obsequiosa:

"en la callada noche
la luna de tu seno da su aroma
y pone fino broche
de plata en la alta loma
y dulcísimo arrullo de paloma." [13]

Esa relación positiva entre la tierra y el cielo la vemos expresada por otros procedimientos. El poeta nos presenta un elemento del paisaje como síntesis de dicha dualidad. El pueblo, su pueblo, se convierte en espejo que refleja íntimamente unidos el cielo y la tierra:

"Flor de ensueños malva
son cielos y tierra.
Flor de luz que teje
sus hilos de seda
en claros luceros
y en blancas estrellas.

Celeste en el cielo,
morado en la tierra...

Y tú, pueblo mío,
azul de pureza,
espejo de luces
del cielo y la tierra." [40]

La sierra alcanza también la categoría de símbolo en el que el poeta ve condensada la doble realidad:

"Lisa y vulgar abajo, en cales,
talla sus miembros en la altura
fingiendo azul arquitectura
con plata y brillo de cristales." [34]

A veces, será suficiente el empleo de una imagen acertada-para manifestar este deseo de unión. Mediante una imagen sinestésica el sonido de la campana (terrestre) se transforma en estrella luminosa.

Y el aire (del cielo), podrá adquirir cuerpo (terrestre) con capacidad resonadora:

"La campanada
cuajó en estrella.
Aspa de radios curvos
coronó el campanario
y resonó gozosa
en el metal del aire." [28]

Relación negativa: el pino priva de libertad al sol:

"Bajo el pino
–cárcel del sol de la siesta–" [17]

El ciprés se convierte en alojamiento fúnebre de la luna:

"Bajo el ciprés
–ataúd de la luna– [17]

El chopo se acerca al cielo con intenciones agresivas y sangrientas:

"el chopo hiere al cielo.
Y en la herida un jilguero." [32]

4.2– Tierra frente a agua

Esta dualidad tierra/agua puede tener también un carácter positivo (de acercamiento y unión) o negativo de mutua exclusión).

–Unión. El puerto, la tierra firme, lugar de llegada y de partida, y el mar, las aguas cambiantes, caminos de idas y venidas, se hacen una sola cosa.

"¡Ay que el puerto cayó al mar" [12]

–Oposición antagónica. La piedra, el mármol, el acero, los elementos sólidos del paisaje le sirven de símbolo de la actitud moral de firmeza frente a las aguas fluyentes del río que expresan una postura frívola de inestabilidad.

"Piedra, no agua de río
aunque no pinte belleza
mármol o acero: dureza" [10]

A veces, por medio de una imagen que construye utilizando una transposición semántica, integra en una unidad el árbol (sólido) y la lluvia (líquida).

"Alamos:
lluvia finísima de plata..." [36]

Y el horizonte, cielo etéreo, adquiere consistencia metálica al atardecer.

"En el metal sangriento del ocaso; [36]

Y las hojas del árbol, del álamo, serán peces del mar o pájaros del campo.

"peces leves en mar azul de cielo
y pájaros en campo de esmeralda;
y frágiles medallas de la tarde
–en la fragua del sol forjadas–
que santifican el alma del paisaje." [36]

4.3– El río, imagen totalizante

El río se constituye en síntesis de todo el paisaje y en lazo de unión de todos los elementos. Su corriente sinuosa enlaza "el maizal" y "la aldea", "la noche" y "el día", "los mares" y "la tierra", "el cielo", "las estrellas", "la piedra del camino", y "la nieve de la sierra".

"Corcel de cristal y plata
por el maizal y la aldea,
por la noche y por el día
en alocada carrera;
peregrino hacia los mares,
fugitivo de la tierra.
Agua y cielo son su carne,
su alimento las estrellas,
piedra del camino, freno,
nieve de la sierra, espuela." [24]

El río le sirve de imagen común con la que representa tanto su visión del cielo como de la tierra:

Tierra "Cauce hondo. Río de sombras
entre márgenes de acero.

(¿No veis paralelas aguas,
Cielo muy altas,
prisioneras de un incendio?)

Alba barquita velera,
de azules velas de sierra
Tierra –¡Oh pueblo mío!–
por entre las ondas planas,
transparentes de luciérnagas...
(Y arriba, en aguas de menta,
Cielo con faro limón de luna,
regata de las estrellas) [15]

5– SIMBOLISMO DEL PAISAJE

En ocasiones, Pérez–Clotet utiliza el paisaje como marco en el que sitúa sus sentimientos o como espejo sobre el que proyecta los movimientos de su espíritu (34). En la mayoría de los casos,sin embargo, los elementos de la naturaleza constituyen un rico inventario de materiales simbólicos con los que compone sus visiones poéticas.

En su libro *A la sombra de mi vida*, por ejemplo, el aire, las nubes, las nieblas, las estrellas, etc. y los demás componentes del paisaje sideral, completan un retrato cósmico de la amada. Como resumen paradigmático puede servir el poema doce de dicho libro:

"Tú no veías tu cielo... Y eso que te asomabas
a sus más hondas luces, a sus más altos fines.
Y eso que traspasado de sus mil horizontes,
en él querías quedarte, deshacerte, morir.

Tú no veías tu cielo... ¡Y tu cielo eras tú!
¡Y todos tus ensueños eran de azul y aire!

¡Y todas tus palabras eran vivas estrellas
y tus sonrisas todas cruzaban como nubes!"

A la sombra de mi vida, pág. 55

Los ojos de la amada son lunas desnudas, poseen la firmeza y el poder de un castillo y están moldeados de tierra; su cuerpo se aleja inaccesible como un hondo jardín "cercado de mármoles":

"Eres tú mucho más
que esos blancos desiertos
visibles que te cercan,

que esos largos inviernos
que por su piel resbalan.

Bajo tus muertas nieves
hay también vivas rosas
de otro jardín más hondo."

Trasluz, págs. 9–10

El poeta divisa a la amada en la estrella más alta del cielo y en el agua más honda de la fuente; y las montañas, las nubes, los árboles, enmarcan su figura y ambientan sus limpias emociones:

"Dócil, señora vas en tu lecho de alondras,
por colinas de nieves y chopos vigilantes,
entre flores de plata y nubes de otro cielo."

A la Sombra de mi vida, pág. 15

En los poemas amorosos de *Soledades en vuelo*, el paisaje diversifica una amplia gama de manifestaciones afectivas:

"No dejéis de llorar hasta la aurora,
que así en tu falsa voz, por mí, te quiero;
en la mentira fiel de mi montaña

dura nube si el alba la enamora,
ruiseñores de nieve en el enero,
llano de piedra y flor si el sol la baña."

Soledades en vuelo, pág. 12

El poeta –en *Signo del Alba*– no se detiene en la belleza sensible del espectáculo sublime que contempla cuando levanta la mirada, sino que acierta a penetrar en el mensaje jubiloso que tal visión encierra. El cielo es un grito de esperanza:

"Y que rota la amarra del fastidio
te columpies en cielos de esperanza." [29]

Y su color constituye una consoladora llamada a la trascendencia:

"¡Ay qué color de ventura
muestra esta mañana el cielo!
Voluntad, un leve vuelo,
y el paraíso en la altura." [11]

El paisaje rural –en *Presencia fiel*– es un paradigma ejemplar de altos ideales. En cada elemento escucha una clara invitación a la perfección moral o estética como, por ejemplo, en la rosa:

"Alta rosa, tan alta
que en el cielo despliegas
tu albedrío, tu gracia.

Rosa que atas la luz
al candor, con tu dulce
onda de puro aroma;
que eres estrella, nube
color de viento o alba.

Te fuiste de la tierra,
te fugaste de la piedra
y espina, para darte,
sumisa, en cada luna
que cada amor deshoja...

Alta rosa, tan alta
–¡oh, imagen de la rosa!–,
que sólo en el amor
estás viva, presente,
cuando el amor se exalta."

Presencia Fiel, pág. 31

En *Presencia fiel*, la contemplación del paso de las aves en un paisaje primaveral, le descubre al poeta el sentido de la eternidad y trascendencia (35). El campo nevado lo mismo sirve de símbolo de perfección que de recuerdo perenne de la precariedad de la vida humana (36).

Las aguas cambiantes del río reflejan la inconsistencia de la vida sobre la tierra (37) y, en contra del tópico manriqueño, el mar representa para Pérez–Clotet la resurrección liberadora (38).

Utiliza la flor del almendro para explicar la paradoja vida/ muerte en que se resuelve la existencia humana (39).

En el "ciprés" escucha la llamada a la trascendencia:

"El ciprés... Qué serena
voluntad de olvidarse
de sí, para fundirse
con su imagen más pura
.....
de la tierra a la altura,
de la niebla a los ojos,
al pulso, al corazón."

Presencia Fiel, pág. 81

La contemplación del castillo despierta en el poeta una meditación ascética sobre el valor efímero de las realidades temporales:

"Eres lo que nunca fuiste.
Eres lo que no serás.
No eres carne ni eres alma.
Ni el mañana ni el ayer.
Realidad fingida, hoy
del mañana y del ayer." [21]

Pérez–Clotet evoca a los poetas muertos relacionándolos con los elementos del paisaje. Las flores le recuerdan a José María Hinojosa, "gráfico poeta agreste":

"Ibas cantando, y en tu voz,
como una flor silvestre había.
(¿Flor de aquel íntimo paisaje
que deshojaba cada día?)"

Primer Adiós, pág. 63

A Juan Ramón lo sitúa en un paisaje otoñal y nocturno:

"Qué otoño, donde brilla,
donde brilla y se apaga,
sobre el astro que vuela
y el aire que te canta
–negra luna cautiva–,
tu gloria enamorada."

Primer Adiós, pág. 67

A a Antonio Machado, en la primavera nueva:

"Mira la primavera cómo llama;
cómo vuela la savia por el bosque,
.....

Oye su voz –su trino– mientras duelen
las rezagadas nieves invernales."

Primer Adiós, pág. 71

Para representar la figura de Miguel Hernández, utiliza la imagen del "pálido lirio":

"Allí estabas, tan firme tú, aquel día,
vibrante igual que un tembloroso cirio.
Allí, tan claro tú, pálido lirio,
que una brisa lejana conmovía."

Primer Adiós, pág. 73

El paisaje granadino trae a su memoria la música de Falla:

"Entre tarde y ciudad
junto al olor y al trino
de una Alhambra de música.
Por qué mágico abismo...

Tal lucero ya iba
decorando el rendido
poniente. Vagas aves,
entre lunas y mirtos,
perdiéndose, morían.
(Donde aquel dulce río,
que, en mil trémulas fuentes,
rondaba, fugitivo.)"

Primer Adios, pág. 79

6– CONCLUSION

El análisis de la obra de Pedro Pérez–Clotet muestra cómo el paisaje rural, tema constante en toda su producción poética, además del papel descriptivo y decorativo, cumple funciones expresivas. Los diferentes elementos con los que compone

el triple plano –tierra, cielo, río–, nos descubren, no sólo los sentimientos amorosos del poeta, sino también ponen de manifiesto las categorías morales y estéticas que definen su talante humano y poético.

Sus convicciones profundas sobre la vida y la muerte, apoyadas en principios cristianos, emergen espontáneamente en sus poemas sobre la naturaleza. Los montes, los árboles y las nubes cuentan con singular vigor que la existencia humana tiene un sentido trascendente.

NOTAS

1 Entre las obras de carácter general que tratan sobre el tema *naturaleza y poesía* se pueden ver:

– AZORIN: *El paisaje de España visto por los españoles.* Austral–Espasa–Calpe. Madrid, 1968

– HAUSER, A.: *Historia social de la literatua y el arte,* 3 vols. Guadarrama. Madrid,1969

– ALONSO, D.: *Poesía Española.* Gredos. Madrid, 1971

– LILLO RODELGO, J.: *El sentimiento de la Naturaleza en la pintura y en la literatura española.* Impr. Serrano. Toledo, 1929

– OROZCO, E.: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española.* Prensa Española. Madrid, 1968

– MENENDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de las ideas estéticas en España.* Edición Nacional. Madrid, 1962 3ª ed.

2 AZORIN: *op. cit.*, p. 8

3 Cf. – ASENCIO, E.: *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media.* Gredos. Madrid, 1970 2ª ed.

– LAPESA,R.: *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria.* Gredos. Madrid, 1967

– ARTILES, J.: *Los recursos literarios de Berceo.* Gredos. Madrid, 1964

– GIMENO CASALDUERO, J.: *La creación literaria de la Edad Media y del Renaciemiento.* Porrúa. Madrid, 1977

4 Cf. – JOSA BAYO, M.: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480–1550).* Gredos. Madrid, 1970

5 – GALLEGO MORELL, A.: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas.* Gredos. Madrid, 1972

– SERRANO PONCELA, S.: "Garcilaso el inseguro", en *Formas de vida hispánica.* Gredos. Madrid, 1963

– RIVES, E.L.: "Las Eglogas de Garcilaso: ensayo de una

trayectoria espiritual", en *Actas del Ier. Congreso Internacional de Hispanistas.* Oxford, 1964

– SOBEJANO, G.: "El epíteto en Garcilaso", en *El epíteto en la lírica española.* Gredos. Madrid, 1970

6 – BLECUA, J.M.: "La sensibilidad de Fernando de Herrera", en *Insula.* Madrid, 1953. nº 86 p. 3

– IRIZAR, J.M.: "La naturaleza en Herrera", en *Revista de Literatura.* Madrid, 1955 t. VII, pp. 82-98

7 – OROZCO DIAZ, E.: *op. cit.*, p. 100

En su obra *Manierismo y Barroco* (Cátedra, Madrid 1975, pp. 97-98), Emilio Orozco advierte cómo "la observación directa, concreta y detallada de la naturaleza, alcanza con Fray Luis de Granada un punto extremo sólo equiparable precisamente al que ofrecen nuestros artistas del Barroco. Animales, plantas, flores y frutas han sido observados en su vivir y cambiar, no con fría mirada de naturalista, sino con amor y regocijo, demostrándonos cuántas horas debió de pasar en la huerta de su convento parándose a observar lo mismo el juego y habilidades de un pajarillo, que la astucia de los gatos para cazar por tapias y sembrados, o que el madurar de la fruta y el abrir de la flor, y hasta el cómo la hoja de un árbol se va perforando por obra de un gusanillo".

Véase tambíen GUILLEN, J.: *Lenguaje y Poesía.* Alianza Ed. Madrid, 1969

y ALONSO, D.: *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera).* Aguilar. Madrid, 1958

8 en *Poesía Española,* ya citada. Véase también OROZCO,*Manierismo y Barroco*

9 – ALONSO, D.: Estudios y ensayos gongorinos. Gredos. Madrid 1955

– JAMMES, R.: *Êtudes sur l'oeuvre poétique de Góngora.* Burdeos, 1967

– MOLHO, M.: *Sémantique et poétique á propos de Solitudes de Góngora* Burdeos, 1969

10 – LAZARO CARRETER, F.: "La poesía lírica en España durante el siglo XVIII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* dirigida por G. Díaz–Plaja, vol IV, 1ª parte. Barcelona, 1956

– PELLISIER, R.E.: *The Neo–Classic Mouvement in Spain during the XVIII Century* Stanford Univesrsity. California, 1918

– SALVADOR, G.: *El tema del árbol caído en Meléndez Valdés.*Cuadernos de la Cátedra Feijoo n^0 19 Oviedo, 1966

11 MELEDEZ VALDES, J.: *Poesías,* Edición de Pedro Salinas. Clásicos Castellanos. Madrid, 1955 (nueva ed.) p. XXXIX

"En mis poesías agradables –escribe Meléndez Valdés en la edición de 1797– he procurado imitar a la narturaleza y hermosearla, siguiendo las huellas de la docta Antigüedad, donde vemos a cada paso tan bellas y acabadas imágenes. Esta es una ley en las artes de imitación, tan esencial como poco observada de nuestros poetas españoles, en donde al lado de la pintura, o sublime o graciosa, se suele hallar otra vulgar o grosera que le quita toda su belleza. Virgilio y Horacio no lo hicieron así, y si tal vez aquél es igual al grande Homero, lo es ciertamente por la delicadeza y cuidado en escoger y adornar sus imágenes". (Reproducido por Valmar,*Poetas líricos del siglo XVIII,* B.A.E. cit. II, p. 87

12 Reproducido por VALMAR, *op. cit.*, p. 69

13 COLFORD, W.E.: *Juan Meléndez Valdés. A Study in the Transition from Neo–Classicism to Romanticism in Spanisch Poetry.* Hispanic Institute, Nueva York, 1942 p. 203 y ss.

14 PEERS, E.A.: *Historia del movimiento romántico español.* Gredos. Madrid, 1954

COSSIO, J.M.: *El romanticismo a la vista. Tres estudios.* Madrid, 1942

Cincuenta años de poesía española (1850–1900). Madrid, 1960

DIAZ-PLAJA, G.: *Introducción al estudio del romanticismo español.* Madrid, 1936

SALINAS, P.: *Ensayos de Literatura Hispánica.* Madrid, 1958

ALONSO, D.:"La originalidad de Bécquer" en *Poetas españoles contemporáneos.* Gredos. Madrid, 1958

15 AZORIN: *op. cit.*, p. 14

16 GULLON, R.: *Direcciones del Modernismo.* Madrid, 1963

CASTILO, H.: *Estudios críticos sobre el Modernismo.* Madrid, 1970

17 SALINAS, P.: *La poesía de Rubén Darío.* Seix Barral. Barcelona, 1975 p. 114

18 GARFIAS, P.: Prólogo a *Primeros libros de poesía* de J.R. JIMENEZ.Madrid,1959

ULIBARRI, S.: *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez.* Madrid, 1962

19 JIMENEZ, J.R.: *Nueva Antología Poética.* Losada, Buenos Aires, 1969 4ª ed. p. 278

20 CLAVERIA, C.: *Temas de Unamuno.* Gredos. Madrid, 1953

LAIN ENTRALGO, P.: *La Generación del 98.* Ed. Nacional. Madrid, 1945

RAND, M.: *Castilla y Azorín.* Revista de Occidente. Madrid, 1956

DIAZ-PLAJA, G.: *Modernismo frente a 98. Madrid, 1965*

21 AGUIRRE, J.M.: Antonio Machado, poeta simbolista. Taurus. Madrid, 1973

ZUBIRIA, R. de: *La poesía de Antonio Machado.* Gredos. Madrid, 1973

VALVERDE, J.M.: *Antonio Machado.* Siglo XXI. Madrid, 1975

22 Dámaso Alonso nos dice a este respecto: "Aquellas *Galerías* de su obra, no eran sino intensas proyecciones de su espíritu, el espíritu del poeta proyectado sobre el paisaje que describe o sueña, traspasándolo todo" (En *Cuatro poetas españoles,* p. 143)

Reveladoras y elocuentes son también las palabras del profesor ALVAR *"Campos de Castilla* no son una descripción, sino una interpretación. Interpretar significa seleccionar y elegir lo significativo y no lo mostrenco. La maestría de Machado está en haber sabido poner ante nuestros ojos una realidad a la que él ha convertido en fuente de belleza. Y esto es inobjetable: el paisaje de Soria estaba ahí, pero quienes nos lo han hecho criatura de arte han sido esos hombres (Bécquer, Antonio Machado, Gerardo Diego, Dionisio Ridruejo) que han sabido superar la circunstancia fotográfica". (ALVAR, M..:*De Galdós a Miguel Angel Asturias* Cátedra Madrid, 1976 p. 116)

23 Cf. entre otros,GONZALEZ MUELA, J. y ROZAS, J.M.: *La Generación poética de 1927. Estudio, antología y documentación.* Alcalá. Madrid, 1974

VIVANCO, L.F.: *Introducción a la poesía española contemporánea.* Guadarrama. Madrid, 1971 2 vols.

CIRRE, J.F.: *Forma y espíritu de una lírica española (1920–1935).* México, 1950

24 SALINAS DE MARICHAL, S.: *El mundo poético de Rafael Alberti.* Gredos. Madrid, 1968

TEJADA, J.L.: *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia.* Gredos. Madrid, 1977

25 *Marinero en tierra.* Losada. Buenos Aires, 1970 4ª ed. p. 84

26 CASALDUERO, J.: *Cántico de Jorge Guillén.* Madrid, 1953. Victoriano Suárez

GULLON, R. y BLECUA, J.M.: *La poesía de Jorge Guillén.* Zaragoza, 1949

GIL DE BIEDMA, J.: *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén.* Seix Barral. Barcelona, 1960

GONZALEZ MUELA, J.: *La realidad y Jorge Guillén.* Insula. Madrid, 1962

DEBICKI, A.P.: *La poesía de Jorge Guillén.* Gredos. Madrid, 1973

27 *Cántico.* Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1950 2ª ed. p. 238

28 Como muestra, pueden servir las siguientes palabras de Manuel Martín de Mora en el discurso de contestación al que pronunció Pérez–Clotet a su ingreso en la Academia Hispanoamericana de Cádiz:

"La crítica ha visto unánime en algunas de sus poesías, sobre todo en las de la primera época, una influencia más o menos directa del paisaje serano. La escuela gaditana interior, ha afirmado Juan Ruiz Peña, tiene como representante a Pérez–Clotet.

La primera de sus obras poéticas –*Signo de Alba*–, así lo confirma, ya que hay en ella una preocupación paisajística. Este libro de 1929, es decir, cercano al centenario de Góngora, con poemas, seguramente escritos en pleno jubileo gongorino –1928–, muestra indudables influencias del gran lírico de *Las Soledades*, aunque tamizadas por el sello personal del poeta de hoy." (MARTIN DE

MORA, M.: "Discurso de contestación al que pronunció Pedro-Clotet en su ingreso en la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz" Cádiz, 7-XI-37)

29 "Hay ojos que miran,
hay ojos que sueñan..." (M. UNAMUNO)

30 RUIZ COPETE, J.: *Nueva poesía gaditana.* Ed. de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1973 p. 29
"Pedro Pérez-Clotet, un nombre para una transición", *ABC*, Sevilla, 1976.

31 *Soledades en vuelo.* pp. 17-18

32 *Signo del Alba.* pp.10, 14. 37
También en *Soledades en vuelo,* p. 47

> "Sumiso pueblo esquivo -cal y nube-
> hoy como ayer alta estación del tiempo,
> humillado en el cielo de tu olvido,
> mas tan firme en tu pie breve y lunado
> para poder sentir tus soledades" ...

33 *Invocaciones.* pp. 28 y ss.

34 *Trasluz,* pp. 67 y ss.

35 *Presencia Fiel* p. 24.

36 *Ibidem*, p. 40

37 El título genérico de la tercera parte de *Primer Adiós* -"Río mortal" pone de manifiesto el significado de este símbolo.

38 *Primer Adiós*, p. 60

39 *Ibidem*, p. 103

LA LUZ Y LA SOMBRA

INTRODUCCION:

El "día" y la "noche", fenómenos físico–naturales y realidades objetivas externas al hombre, han sido objeto de descripciones científicas y de interpretaciones teológico–filosóficas (1).

Frente a la "formalización" que efectúa la ciencia, articulando sus contenidos y organizando sus nociones en áreas claramente delimitadas, la lengua que utiliza el hombre en su comunicación coloquial, establece la antinomia "día" / "noche" a partir de varias notas que interpreta como caracterizadoras (2). Entre las más representativas destacan por antonomasia la luz y la oscuridad, respectivamente. El carácter alternativo de estos dos fenómenos cíclicos, sirve de referencia elemental para situar los sucesos y acontecimientos que configuran la vida humana.

Dichas características sensibles ofrecen una base sobre la que se apoyan diversas connotaciones afectivas, enriquecidas, a lo largo de la historia, de múltiples simbolismos (3). Algunos de estos –mitificados y hasta sacralizados– hunden sus profundas raíces en antiguas tradiciones religiosas. Ejemplos elocuentes y de alto nivel poético nos lo ofrecen las obras de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, en las que la noche se constituye como símbolo central de la teología mística (4).

Muchos de los estudiosos, críticos y antólogos de la poesía gaditana coinciden en que uno de los rasgos que con más intensidad especifica a las abundantes creaciones surgidas en

este rincón extremo, es la luminosidad singular, reflejo de su geografía. Al objeto de profundizar en la significación real de tales afirmaciones, vamos a analizar la obra poética de Pedro Pérez Clotet, un autor gaditano, que, como hemos mostrado, está tan hondamente arraigado a su medio paisajístico.

En este capítulo estudiaremos la presencia de la luz y de la sombra en los diferentes libros: el espacio y el tiempo que ocupan y los valores denotativos y connotativos que poseen.

LA LUZ Y LA SOMBRA COMO SIMBOLOS POETICOS

Agrupamos junto al día el alba, y junto a la noche, la tarde. El amanecer y el ocaso –germinales anuncios– participan de manera privilegiada de la luz y de la oscuridad que, respectivamente, definen al día y a la noche.

Las luces del día:

El día, en los primeros libros de poemas de Pedro Pérez-Clotet, es interpretado como realidad positiva y activa. Las imágenes con las que se caracteriza poéticamente el día en *Signo del Alba,* ilustran plásticamente su valoración positiva: por ejemplo, *serpentina* (tira de papel de vivos colores que en las fiestas se arrojan unas personas a otras) evoca, con las sensaciones de movimiento y color, sentimientos de alegría.

A la misma conclusión nos lleva el análisis de los adjetivos que utiliza el poeta. Tanto la luz como el sol, su fuente, son calificados como *buenos, jubilosos, animosos, joven, florecida,* etc., atribuciones que poseen, igualmente, alto valor positivo.

El día es también un factor activo, desarrolla una actividad. Gramaticalmente este carácter se manifiesta porque el sustantivo "día" funciona como sujeto de verbos activos: *mira, enlaza, abate, prende,riega, tritura,* etc.

El mismo fenómeno se repite con los términos "luz" y "sol" que, en sinécdoque, expresan idéntica realidad:

"Flor de *luz* que *teje*
sus hilos de seda
en *claros luceros*
y en *blancas estrellas*" [40]

Igualmente podemos afirmar de los sustantivos "sol", "claridad", etc., que el autor emplea metonímicamente:

"Animosas *claridades*
punzan la cóncava noche
y *abrazan*, en un derroche
de amor, vastas soledades." [7]

En *Soledades en vuelo*, la luz aparece en la mayoría de los poemas, y es protagonista de los cuatro poemas de la tercera parte titulada "Vida y muerte", homenaje a Jorge Manrique. Simboliza a la vida humana y a sus etapas fundamentales, niñez y juventud –luz jovial de la aurora–, madurez –luz amarilla y estival del mediodía–, vejez –luz tenue del ocaso.

En *A orillas del silencio,* la luz del amanecer renace, revive al pueblo, a las montañas y al hombre que los contempla:

"*Amanecer* de vida fugitiva,
llena los ojos, *riega* los desvelos,
los abre a su escultórica armonía"
A Orillas del Silencio, pág. 5

En *Como un sueño*, la luz pura sigue siendo la nota caracterizadora de la infancia:

"Desde que te perdiera,
madre, en la tierra, el alma

mejor comprende aquella
luz pura de la infancia."

Como un Sueño, pág. 52

La luz, que "envuelve" y "acuna" al niño, tiene un carácter divino. La mirada "luminosa" de Dios alivia el llanto infantil, el dolor de la tierra –de la sombra nocturna–.

Pero la luz humana lleva en sus propias entrañas el germen de la oscuridad. Su limitación esencial la hace paradójica: el gozo no alegra, la voz es silencio y la luz, oscuridad:

"y en tu *oscura luz*, remota
Soledad que nadie cruza,
despiertas, hijo..."

Como un Sueño, pág. 27–28

El contraste entre la luz divina y la oscuridad humana resulta más evidente en la noche de Navidad:

"Todo, pura estrella,
luz de Navidad
¡Pero, sola, aquella
de mi *oscuridad*!"

Como un Sueño, pág, 52

En *Ruedo Soñado*, Ronda se ve liberada gracias a la luz que la baña: "...liberada en cada gajo / de pura luz" (6), y su plaza de toros destella un "mágico fulgor".

En *Primer Adiós*, la luz de la aurora le trae resonancias de despedidas:

"¡Ay el *adiós* que brota dulcemente
de cada intacta flor, de cada *aurora*;
de cada nueva imagen que alza, dora
la vida con su *luz resplandeciente*."

Primer Adiós, pág. 33

La oscuridad de la noche:

En *Signo del Alba*, por el contrario, la noche, la oscuridad y la sombra, están cargadas de caracteres negativos y de connotaciones de tristeza. Los mitos sagrados y las cosmogonías religiosas más antiguas ofrecen una amplia base de tópicos para esta interpretación valorativa.

Las imágenes con las que Pérez–Clotet simboliza la noche refuerzan eficazmente dicha impresión. La noche es "muro" que separa, "coto" que aísla, etc. La adjetivación es también suficientemente expresiva. La noche es *callada, viuda, cóncava,* etc.

La tarde, precursora de la noche, participa de sus mismas notas: la tarde está encerrada en una *sala*, en un *panal*, o cubierta por un *tapiz* o por un *vestido*. Las sombras que definen a la tarde y a la noche, son acusadas de *terquedad.*

Además, la noche, la tarde y la sombra adoptan una postura pasiva, soportan y sufren las acciones del día y de la luz: la noche es *abatida, punzada, regada, picoteada, ungida, prendida,* etc. por las luces del día.

A partir del segundo libro,– *Trasluz*–, los símbolos van cambiando progresivamente de signo. Mientras el día y la luz van perdiendo protagonismo –espacio e importancia– la noche y la oscuridad lo van ganando. Podemos decir que ya *Trasluz* posee una tonalidad grisácea, formada por negros y blancos diluidos.

La noche sin la amada se extiende y difumina con ella, alcanza intensa densidad:

> "Oh, esta *noche* que era tuya,
> que era bien tuya, esta *noche*
> que tantas veces me has dado
> sin reservas, pura, intacta!
> ¿Por qué ya –*noche* de todos,
> *noche* universal, mostrenca–
> se te escapa de las manos,

del corazón, de los ojos?
¿Por qué ya todos la ofrecen,
sin ti, dueños absolutos?
¿Por qué ya me das tan sólo
un pedazo de ella, frío,
anónimo, pasajero,
un pedazo que arrebatas
de su *negro* cuerpo como
si ocultamente lo hurtarás?
¡Ay, qué lejana esa *noche*
donde tú sola mandabas,
esa *noche* en que ponías
toda tu alma temblorosa!"

Trasluz, pág. 42

El poeta se acerca a la amada, un "oscuro / mundo de inciertos caminos" y al "negro laberinto" de su cuerpo y de su espíritu.

La amada –"sólo sombra proyectada en el tiempo" (7)– viene al poeta impulsada por vientos que también son negros:

"*Negros* vientos te han traído
hoy, deshecha, a mi regazo"

Trasluz, pág. 11

Las luces, los ojos de la amada, se encienden precisamente en la "*oscuridad* de la noche" y se apagan "con rubio paréntesis" durante el día. Cuando las *sombras* llegan y su *negro* misterio se recuesta en su frente, se abre la *oscuridad* y el círculo de la amistad se amplía.

Pero la intensidad de la noche de la amada, "vacía de estrellas de consuelo /y soles de alegría", puede ser tan densa, que ni el sol, ni las estrellas sean capaces de destruir la oscuridad de una vida solitaria y vacía:

"No vence tus *negruras*
celeste astronomía,
dulce cantar de seda
y oro en vana porfía.
No vence, no, el eclipse
de tu vida, vacía
de estrellas de consuelo
y soles de alegría.
Pizarra *negra*, sola,
sin clara geometría
de esferas luminosas,
carne blanca de día.
¿No vencen tus *negruras*
nardos de nuevo día?...
¡Ay, qué *negra tu noche*,
qué sola, qué vacía."

Trasluz, pág.39–40

El poeta acepta o permanece indiferente ante la marcha de la amada con tal de recibir su *sombra,* regalada, olorosa, permanente mensajera de su gracia lejana:

"Es igual que te marches.
En tu azulada *sombra*
vivirán los mejores
recuerdos de tus oros,
tus más claros instantes."

Trasluz, pág. 43

La sombra lo invade todo y paradójicamente las "albas" se tornan "negras" y convierten en noche al día:

"¡Qué extraña, larga *sombra*
va por mi vida, leve,
pero *sombra* de plomo
palpitante!

.....

¡Qué *sombra* que me arroja
en brazos de la *noche*
en pleno *día.*"

Trasluz, pág. 99

Las sombras –"el negro silencio"– se posarán incluso en los ojos del poeta, cubrirán su espíritu y, todo y por siempre, se hará de noche –"eterna noche del mundo"–

En *A la sombra de mi vida,* la ausencia de la luz –la sombra y la oscuridad– es el motivo central del libro tal como se anuncia en el título. La sombra se carga de simbolismo plurivalente y sirve para desvelar los "misterios" que nos encubren los sentidos.

El libro se abre con un poema que describe las negras sombras del que, al perder la vista, se le ha parado la vida multicolor, y se siente encerrado en una cárcel.

La noche del poeta, profunda, redonda, mullida, adornada de alicientes para los sentidos y para el espíritu, destruye su frialdad interior.

"Esa *noche* mató la nieve de mi vida,
clavándome en el pecho su espada azul y verde"

A la Sombra de mi Vida, pág. 39

Esa noche es el "lugar" adecuado y el "tiempo" privilegiado para que el poeta desarrolle plenamente su capacidad creadora y amorosa:

"Vuela ya, *noche* mía, pájaro en libertad,
vuela hasta que la *aurora* te recorte las alas.
Y llévame contigo, llévame por los aires,
lleva mi muerta carne sumisa como pluma.

.....

Llévame ya contigo, mi *noche* como pájaro,
en tus alas que saben de todas las alturas.

Quiero la nueva vida de tu sol de colores,
de ese sol que convierte la nieve en corazón."

A la Sombra de mi vida, pág. 31–32

Las sombras de la noche –"con los románticos escalofríos de luna" configuran el ambiente propicio para la declaración de amor. La amada, como respuesta, ofrece la oscuridad de la sombra:

"Un camino en la *sombra* o un hondo pozo.
Unos labios vacíos,
o en un desnudo grito sin *aurora*."

A la Sombra de mi Vida, pág. 71

En *Invocaciones* la noche se fusiona con la aurora y con el ocaso hasta llegar a confundirse:

"No veis el *alba clara*, enrojecida.
La *noche* como un lívido murmullo?
.....
Y luego ved miradas, pensamientos,
como escuela de joven fortaleza,
ceñida al *negro* suelo *noche* y *alba*."

Invocaciones, pág. 56

En el ocaso se concentra toda la noche y toda la aurora:

"Y fulguró el *ocaso* milagroso
–*toda la noche* en él, *toda la aurora*–,
como un redondo sueño sin fronteras."

Invocaciones, pág. 40

La luz se convierte en signo de la muerte del cuerpo, y la sombra, en expresión de vida del alma:

"El suelo es una selva que se agita
–cadáveres de luz o almas en sombra–;"

Invocaciones, pág. 46

Presencia Fiel se abre con un poema en el que el poeta expresa su gozo al contemplar un paisaje nocturno, marco y espejo de sus sentimientos amorosos. Las sombras envuelven los perfiles dotándolos de hondura, seducción y gracia. El jardín aumenta sus alicientes cuando se cubre con las sombras de la noche. Sus colores "concretos" pueden ser descubiertos por la fecunda imaginación del poeta:

"Ni flor ni rama
sombra perfecta;
flor sin relieve,
rama dormida.
.....
Ultima *sombra*,
jardín difícil,
de hondas raíces
en piedra y alma."

Presencia Fiel, pág. 27

Pero la noche, a pesar de las apariencias de libertad, está aprisionada por invisibles y frágiles cadenas; su perfección estriba en la esclavitud que soporta por estar encerrada entre leves "hierros como plumas":

"Qué frágiles cadenas
te arrastran, ¡oh *alta noche*!,
libertad a invisibles
volúmenes asida.

¡*Oh noche*!, qué insensible
seducción, qué dominio
va latiendo en tus venas,
de sangre milenaria.

De nada te ha servido
noche redonda, pena,
tu voluntad de ser,
de vivir puro sueño.

Te busca en tu huida,
te olvidas, en tu dulce
madurez, de tus fines,
sabiéndote *perfecta.*

Mas, ay tu *perfección,*
ignorada por cierta,
es esa esclavitud
de hierros como plumas."

Presencia Fiel, pág. 55

En *Noche del Hombre* el tema general del libro, tal como indica el título, es la noche. Las sombras desempeñan también una función importante como símbolo de valores espirituales (religiosos, morales o estéticos).

La noche se ofrece como ámbito adecuado para el encuentro con Dios. La oscuridad de la noche del hombre hace más penetrante la "infinita luz" del Señor:

"Vamos raudos, Señor, a tu desnuda
cita, desnudos ya de todo halago
de *falsa luz*; en Tí, Señor, queremos
encontrarnos, palpar nuestro destino,
que es tu *infinita luz profundizada*;"

Noche del Hombre, pág. 52

Por eso, la noche se convierte también en el contenido de la oración del poeta:

"Por tu *noche*, Señor, quiero la *noche*;
por el *negro* raudal de tu agonía
la invisible caricia de tus labios,
por la *profunda luz* de tus heridas.

.....

Haz, por *tu luz salvada*, y el misterio
de mis *oscuridades* temporales,
que por tu *oscura* sangre de mi duelo
busque la eternidad de tu mensaje."

Noche del Hombre, pág. 62

La sombra de la noche, más que frontera del amor, es camino que lleva a su plenitud de misterio:

"Si en el amor *la noche* nos abrasa,
no es del amor el límite tan sólo
la *profunda tiniebla*. Dulce pluma
también le brinda el pálpito inefable
del misterio remoto, en su voz, caricia."

Noche del Hombre, pág. 30

El poeta muestra sus preferencias por la noche: la llama y, cuando la encuentra, intenta detenerla y amarrarse a ella. La noche significa su seguridad, su reposo y su deleite:

"A ti, *segura noche*, quiero asirme,
tras la febril jornada... Ven, reposa,
leve, en mi fiel reposo, incierta pluma,
beso de *oscuras nieves melodiosas*."

Noche del Hombre, pág.25

Y, sobre todo, la busca y la ama por su soledad: la del poeta y la de la noche:

"Ven a mi soledad esclavizada,
soledad infinita de las sombras."
Noche del Hombre
"*Mi noche, sola, en la noche*;
sola y remota, en la breve
profundidad de su herida...

Tan solo noche que vele
su *soledad* y mi sueño;"

Noche del Hombre, pág. 11

La sombra, símbolo de la soledad y del dolor humanos, alcanza su plenitud expresiva en la figura de María junto a la Cruz:

"*Sombra* de dolor
Viva *sombra* de aquel árbol
de sangre y muerte, ¡oh María!
Sombra hundida en sus raíces,
empinada hasta su cima.
Ya eres *sombra* solitaria,
fugaz, en la tarde lívida;
como una estrella de *luto*
de cielo en cielo cautiva.
Ya eres regazo de *sombras*,
noche callada y sumisa,
donde el humano dolor muere, se eleva, palpita.
La tarde encrespa su *luz*,
las *sombras*, chocan, vacilan.
Tu oculto *duelo* ya extiende
lejanamente su orilla.
Firme *sombra* de aquel árbol,
de sangre y muerte, oh María.
Sus ramas crecen sin fin,
y Tú, su *sombra* infinita."

Como un Sueño, pág. 55

En *Primer Adiós*, libro póstumo, existe un predominio total de las sombras sobre la luz. El poeta se instala en la noche para contarnos su postura frente a la vida y frente a la muerte. Prefiere las luces "difíciles" y "puras" de las estrellas y de las lunas nocturnas:

"Oh difícil, oh pura *luz*, cuajada
en pétalos de dulce geografía.
De nieve, ya jazmín... Jardinería
de plata y luna heráldica labrada."

Primer Adiós, pág. 75

Para él, el amanecer empieza en la tarde y despierta "cuando ya el sol se apaga":

"Porque *en la tarde el nuevo amanecer*
liberó ya sus alas."

Primer Adiós, pág. 45

Cuando evoca el ''dolor y la gloria'' de Juan Ramón Jiménez, expresa sus preferencias en favor de la noche oscura –"corriente desbocada"– y por la luna solitaria –"inmensa lágrima"– y en contra de las luces amargas de la aurora:

"que, lívida, resbala
por la *noche*, y se ofrece
como flor ya cansada."

Primer Adiós, pág. 68

— Antinomia ''día'' / ''noche''

La oposición dicotómica "día" / "noche" (luz/sombra) y su alternancia irreductible, las simboliza Pérez–Clotet con verbos que significan "hostilidad".

"Abatir": derribar o echar por tierra un objeto material o un animal. Derrocar a una persona.

"*Piqueta* de *plata*, día,
que *abates muros* de *noche*. " [2]

"Huir": apartarse con velocidad por miedo o por otro motivo, de personas animales o cosas para evitar un daño, disgusto o molestia.

"(¿por qué punto invisible
huyó sombra postrera?" [38]

"Luchar": combatir dos o más personas a animales con intención de vencer o defenderse.

"Lentamente la *luz*
ha llenado la sierra,
luchando con las *sombras*
de la *noche*, más tercas." [38]

"Pelear": enfrentamiento violento de personas o animales entre sí.

"Y el buen *sol* mañanero
ardoso *pelea*
con la delgada brisa." [38]

"Punzar": herir con un objeto puntiagudo.

"animosas *claridades*
punzan la cóncava *noche*." [7]

Pero, en ocasiones, la noche se opone al día para completarlo. Lo sigue y lo perfecciona:

"El *día* es la prisión. Y la *noche* es el ángel
de la libertad que ordena con su llama impalpable.
.....

El *día* es la verdad que se esfuma. Y la *noche*
la fugitiva imagen que en sus sombras esconde
la verdad de la nieve, de la estrella y de la luna:
la verdad que, por serlo, tiene voz de aventura;
que en la activa penumbra de sus puros cristales
es verdad porque olvida tantas claras verdades."

Noche del Hombre, pág. 13

3. CONCLUSION

Mientras que al comienzo de la obra de Pérez–Clotet la luz es interpretada positivamente y cumple una función activa, y la noche es considerada de manera negativa y sufre pasivamente la acción de la luz, en los libros que siguen a *Trasluz* se invierten progresivamente los signos valorativos de dichos símbolos, hasta llegar a la última obra, *Primer Adiós*, en la que ese carácter positivo corresponde plenamente a las sombras.

La luz sigue siendo en la obra de este poeta un elemento clave pero, al contrario de lo que ocurre con otros poetas gaditanos, su influencia la ejerce por ausencia.Son las sombras –la oscuridad, la noche– las que, paradójicamente, llenan de luminosidad el paisaje serrano y crean el ambiente propicio para el amor.

La luz y la sombra constituyen el elemento mágico –taumatúrgico– con el que todos los objetos y acontecimientos descubren sus auténticos perfiles y sus profundos significados. Las piedras adquieren vida; las flores y los árboles, capacidad de movimiento; los animales hablan; los hombres se eternizan. En definitiva, toda la naturaleza se trasciende a sí misma, transformada por la fuerza vivificante de la luz y la oscuridad.

NOTAS

1 El origen y el modo de actuar de la luz han despertado el interés desde tiempos inmemoriales, no sólo de los intelectuales sino de todos aquellos que se han preocupado de sus usos prácticos. Platón, en uno de sus diálogos, *Timeo*, aludía ya a los misterios de la luz, aunque admitía que ahondar en los mismos era asunto exclusivo de los dioses. Aunque los griegos no eran empíricos en sus intentos de comprender los fenómenos físicos, está demostrado que uno de sus filósofos, Aristófanes, trató de concentrar la luz mediante grandes espejos cóncavos, y en su obra *Las nubes*, escrita hacia el año 423 a. de J.C., menciona la posibilidad de tal concentración por medio de lentes apropiadas para destruir testimonios no deseables. Doscientos años después, se atribuye a Arquímedes de Siracusa el empleo de la concentración de la luz solar en espejos cóncavos para incendiar las naves romanas que asediaban Siracusa.

Al igual que en otros muchos aspectos de la ciencia desarrollados con anterioridad a la era científica, apenas queda constancia de los conocimientos logrados empíricamente, ya que de los esfuerzos hechos para explicar los fenómenos físicos fueron principalmente de tipo filosófico. La era científica comenzó con los trabajos de Galileo (1564–1642), especialmente en el campo de la mecánica. La bibliografía sobre el comportamiento y origen de la luz es muy vasta y, si bien se ha progresado mucho, existe todavía un doble sentido referente a la naturaleza de la luz que no ha podido resolverse satisfactoriamente por completo. En muchas de sus manifestaciones, la luz se comporta como una onda en movimiento y en otras como un fenómeno corpuscular.

2 Ramón TRUJILLO plantea este problema con claridad y rigor: "Es evidente que tratar de buscar los límites del significado en las relaciones entre lenguaje y realidad es una empresa quimérica, porque los términos de un sistema lingüístico no están nunca bien definidos, si salvamos las terminologías científicas o técnicas. Los límites sí existen, pero no hay que buscarlos por este procedimiento

infantil, ni radican en la naturaleza de las oposiciones que les sirven de bases. Una misma relación estructural entre signos puede conformar varias sustancias diferentes. Los límites semánticos están fijados en cada sistema lingüístico, pero no pueden extraerse de la confrontación de lengua y realidad. Los límites existen en la lengua, sin duda, y es posible que en la realidad también, pero se trata de cosas distintas: están claros en la lengua con respecto a la lengua misma, siempre que, en este último caso, hayan sido objetivamente definidos, como ocurre en el ámbito de las terminologías técnicas."
(En *Elementos de Semántica lingüística*, Cátedra, Madrid, 1976 p. 88)

Véanse también:

- BOBES NAVES, M.C.: *La semiótica como teoría lingüística.* Gredos, Madrid, 1979
- COSERIU, E.: *Principios de semántica estructural.* Gredos, Madrid, 1977
  Gramática, semántica, universales. Gredos, Madrid, 1978
- DUBOIS – CHARIER – GALMICHE: *Semántica generativa.* Narcea, Madrid, 1978
- GECKELER, H.: *Semántica estructural y teoría del campo léxico.* Gredos, Madrid, 1976
- GEORGE, F.H.: *Introducción a la semántica.* Fundamentos, Madrid, 1974
- GUIRAUD, P.: *La semántica.* F.C.E. México, 1960
- KATZ, J.– FODOR, J.: *La estructura de una teoría semántica.* Siglo XXI, Madrid, 1976
- LEECH, G.: *Semántica.* Alianza Universidad, Madrid, 1977
- LOPEZ GARCIA, A.: *Elementos de semántica dinámica. Semántica Española.* Pórtico, Zaragoza, 1977
- PALMER, F.: *Semántica.* Siglo XXI, Madrid, 1978

3 "Para el hombre primitivo, las notas genéricas, pero, sobre todo, las notas específicas que en el plano lingüístico –conceptual constituían la invariante de significado denotativo– referencial, son equivalentes a las notas que una mentalidad racionalista o positivista –fundamentalmente lógica– más evolucionada consideraría como connotativas.

Si los semas específicos, e incluso los génericos descritos, constituyen la invariante de significado de los términos "día" y "noche", y, por consiguiente, su función denotativa, ¿cuáles son sus posibles connotaciones? Sin duda, no puede negarse el hecho de su existencia, evidenciado a través de los textos más antiguos, la connotación era,

para el hombre primitivo, la función más importante y característica en virtud del gran desarrollo de la imaginación como forma de conocimiento predominante y compensatoria frente al escaso desarrollo de la actividad racional."
(FERNANDEZ LEBORANS, M.J.: *Campo semántico y connotación*. Planeta, Málaga, 1977, p. 109

4 "En nuestra mística carmelita, la antinomia "luz"/"oscuridad", y otras unidades de sus campos léxico–semánticos, tales como "fuego", "tinieblas", "sol", "niebla", etc., se constituyen en imágenes de fenómenos o realidades metafísicas, sobrenaturales. La expresión literaria de los fenómenos místicos se caracteriza por la extraordinaria prodigalidad de imágenes, connotaciones y símbolos, ya sea en poética y lírica de los textos místicos.

Es específico de la literatura o poesía mística la apelación a imágenes relativas o fenómenos de la Naturaleza para expresar contenidos metafísicos, religiosos o teológicos. El elemento arquetípico vuelve una vez más a constatarse: la luz, la noche, el sol, el fuego, la montaña, el alba, etc."
(FERNANDEZ LEBORANS, M.J.: *Op Cit.*, p. 170)

5 Cf.

- AGUIRRE, J.M.: *Antología de la poesía española contemporánea*. Clásicos Ebro, Zaragoza, 1962
- AGULLO Y COBO,M.: "La poesía española en 1961", en *Cuadernos Bibliográficos*. C.S.I.C., Madrid, 1963
- ALBERTI, R.: *La Arboleda Perdida*. Memorias, Seix Barral, Barcelona, 1975
- BOZAT, V.: "La renovación artística en 1925 en España" en *C.H.A.*, 194, 1966, pp. 248–258
- CANO, J.L.: *Antología de la nueva poesía española*. Gredos, Madrid, 1958
  Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero. Guadarrama, Madrid, 1960
  La poesía de la Generación del 27. Guadarrama, Madrid, 1970
- CASTELLET, J.M.: *Notas sobre literatura española contemporánea*. Laye, Barcelona, 1955
- CERNUDA, L.: *Estudios sobre poesía española*.Guadarrama, Madrid, 1969
- CIRRE, J.F.: *Forma y espíritu de una lírica española. 1920–1935*. F.C.E., México, 1950
- DEBICKI, A.P.: *Estudios sobre poesía española contem-*

poránea. (La Generación de 1924–1925) Gredos, Madrid, 1968
- GARCIA GOMEZ, J.M.: "Pedro Pérez–Clotet, auténtica y traspasada poesía" *Caleta, Cádiz, 1975*
"Pedro Pérez–Clotet, vida y obra" Caleta, Cádiz, 1935
- HERNANDEZ GUERRERO, J.A.: "Estudio semántico de la función poética del tiempo". *Gades* n^0 8, Cádiz,1981
- HUESA LOPEZ, G.: *Imagen, luz y color en el paisaje del poeta Pedro Pérez–Clotet.* Publ, Casa Municipal de la Cultura, Ronda, 1974
- MIRANDA, J.: "Dos voces" *Caleta*, Cádiz, 1975
- MONTERO GALVACHE, F.: "Prólogo de *Presencia Fiel*". Ed. Católica Española, Sevilla, 1944
- RUIZ COPETE, J.: *Nueva poesía gaditana.* Ed. de la Caja de Ahorros, Cádiz, 1973
"Pedro Pérez–Clotet, un nombre para una transición" *ABC*, Sevilla, noviembre 1976
"Pedro Pérez–Clotet, un poeta para una transición" *Caleta*, Cádiz, 1975

6 *Ruedo Soñado* p.6

7 *A la sombra de mi vida* p.63

EL TIEMPO

El tiempo y el espacio, coordenadas en las que se resuelve la vida humana, se configuran de maneras diferentes según las actitudes internas –intelectuales y emotivas– que adopta cada hombre. La filosofía ha estudiado desde la antigüedad el tema del tiempo (1) y los poetas lo han convertido tradicionalmente en objeto de sus creaciones. La visión de ese correr imparable de la vida dependerá del temperamento y educación individuales y de las concepciones filosóficas o creencias religiosas que la sostienen. La Historia de la Literatura ilustra elocuentemente las distintas visiones "temporalistas" que definen a las sucesivas etapas literarias .

El hombre medieval, de acuerdo con las doctrinas teológicas tal como cristalizan en el movimiento escolástico del siglo XIII, está guiado por una visión teocéntrica del universo y contempla el correr del tiempo como un todo armónico regido por la Providencia Divina. La profundidad del sentimiento religioso hace que la mayor parte de la producción literaria culta revele un sentido trascendente de la vida que conlleva un concepto peyorativo del mundo presente. Todo lo humano es caduco, el tiempo acaba con los bienes terrenos y nada de este mundo tiene un valor permanente.

Frente al hombre medieval, que tiene una concepción trascendental del mundo, necesariamente estática y figurativa, basada en la imperfectibilidad de las cosas humanas, el hombre moderno ancló sus ideales en la noción de la perfectibilidad creciente de la sociedad vinculada a un mundo que podía conocer, interpretar y, sobre todo, dominar. De aquí surge

una mentalidad inmanente, dinámica y crítica, que podría valorarse como la "permanente creación" del sujeto histórico, en un deseo, intranquilo e insatisfecho, de moldear él mismo su propia existencia. En el Renacimiento, el hombre se considera a sí mismo como eje del mundo y como dueño de un destino propio, sujeto sólo a las leyes de la naturaleza

El Barroco desvaloriza la vida presente y la vida humana. En España, la triste realidad nacional provoca una reacción de desolado pesimismo. La vida se convierte en doloroso problema. Una angustiosa incertidumbre, acompañada de una formidable tensión espiritual, viene a sustituir a la tranquila seguridad vital de la época anterior. La noción cristiana del pecado original se instala de nuevo en la mente de todos y la "bella ilusión" humanística de la bondad natural del hombre se quiebra para dar paso a un radical desengaño. A la confiada exaltación renacentista de la vida presente sucede una ascética desvalorización de todo lo terreno, que se complace en poner de relieve su inevitable caducidad; al antiguo optimismo sigue una honda melancolía. Se compara la vida humana a un sueño, a una breve representación teatral, a una efímera rosa; la imagen de la muerte –antes eficaz acicate para el placer– es ahora rigurosa advertencia y, en fin, la idea de la fugacidad de lo terreno y de la apariencia engañosa de las cosas se impone a todos con tan avasalladora fuerza, que la "doctrina del desengaño" se convierte en el núcleo del pensamiento moral que informa la literatura del siglo XVII.

El acentuado individualismo del hombre romántico le provoca una protesta contra las trabas que cohiben su espíritu y su comportamiento. Olvida las normas que limitan su libertad y quiere vivir al ritmo que le marquen la pasión y el instinto. El romántico, abandonado a sí mismo y perdida la confianza en la razón, siente la vida como un problema insoluble y como una carrera sin sentido. Se sabe víctima de un ciego destino sin justificación lógica, e increpa a la naturaleza, que contempla impasible su dolor. Perpetuamente insatisfecho ante la imposibilidad de alcanzar un más allá indefinible

al que le empujan vagos anhelos, llega a veces a la desesperación. Su exaltación idealista origina consecuencias decisivas. Es arrastrado por imágenes que él mismo ha creado y choca con una realidad que no responde a sus "ilusiones". Encuentra sin alicientes el mundo que le rodea. Se siente inadaptado y falto de serenidad para aceptar su ambiente, se rebela contra él y huye. Se aleja a tiempos y a lugares remotos, y su ansia de evasión es, a veces, tan intensa que le llega a empujar al suicidio.

Los escritores del "98" se interesan por encontrar una fórmula que llene a la vida de un contenido más amplio y universal. Sienten la necesidad y la obligación de plantear problemas y de resolver cuestiones que desbordan el ámbito de la realidad cotidiana y tangible. Parten, de todas maneras, de una sincera preocupación por el presente. Para Azorín, por ejemplo... el tema del tiempo ha sido siempre una obsesión que se refleja desde sus primeras obras: ¡tragedia del tiempo! Tragedia que no se manifiesta agónica como en Unamuno, sino melancólica. No distingue más que un plano del tiempo: el presente. Se sitúa en una actitud estoica de resignación. El tiempo pasa. Azorín lo detiene magistralmente, pero se queda triste.

Dentro de la "Generación del 27", Guillén es un poeta del presente, pero lo siente y lo expresa de manera distinta a Azorín. El tiempo de Guillén no es el tiempo barroco, el romántico o el de los impresionistas. Se trata de un presente mucho más original, en el que subyacen el pasado y el futuro. El poeta quiere detener el tiempo. Su sensibilidad temporal no es menor que la de Azorín, pero la diferencia está en que Azorín pone una nota de amargura al querer parar el tiempo que pasa, mientras que Guillén goza plenamente del minuto, sin sentir la herida de su paso. Guillén no cree que le quede nada por hacer después de detener el tiempo o de atrapar la sensación y se siente alegre por haber cumplido una llamada vital. "El vivir es un presente alimentado continuamente por el tiempo".(2)

"Todo está concentrado
Por siglos de raiz
Dentro de este minuto
Eterno y para mí.

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo.
Voy salvando el presente:
Eternidad en vilo."

La experiencia del Tiempo en Pedro Pérez—Clotet

Algunos críticos han estudiado el paisaje en la poesía de Pedro Pérez – Clotet, un poeta fuertemente arraigado a su medio geográfico. Han señalado las funciones estéticas de su cielo y de su tierra, y los valores simbólicos de sus luces y oscuridades. Nosotros, en este capítulo vamos a hacer un análisis de su poesía, con la intención de descubrir su postura vital ante el tiempo.

Una lectura atenta de la obra de este poeta gaditano pone de manifiesto su singular sensibilidad ante el discurrir esencial del tiempo. En *A la Sombra de mi Vida,* nos ofrece un resumen de su interpretación personal. Afronta el paso del tiempo como problema que quiere y espera resolver. No intenta parar su curso ni, mucho menos, hacerse insensible a su influencia. Todo lo contrario, nos muestra su voluntad de sentir y hacerse sentir en la corriente imparable de la vida.

"No quiero más surcar las horas sin herirlas,
ser un callado puente o un arrollo de piedra.
No quiero más beber el tiempo en ciega copa,
el tiempo que se escapa sin dejar su sabor".

A la sombra de mi Vida, pág. 31

Confiesa que sabe vivirlo con serenidad porque en él descubre dimensiones inéditas de intensa densidad, sin necesidad de acudir a elementos extraños para llenarlo de contenidos gratificantes

"Mil horas en un minuto.
Mil lenguas en la piel de una pulgada.
.....
.....
Mas, qué dulce placer estas horas vacías,
esta boca sin labios que muerdan los silencios.
Este callado cielo,
donde la estrella muere y palpita la nada."

A la Sombra de mi Vida, pág. 67

Para describir este dinamismo cósmico y el carácter fluyente de todo lo existente, se vale de dos imágenes tradicionales que él recrea de forma original: el río y el camino. En sendas composiciones, el río le sirve para marcar simbólicamente las diferentes etapas de la vida humana: el nacimiento, la ilusionada juventud y, finalmente, la madurez en la que logra salir victorioso de los elementos que encuentra a su paso y, que en vez de frenos, le sirven de aliciente y estimulante decoración.

"Ya el paisaje se le humilla
–monótono carrusel–
donde miente el desnivel
presencia de onda y orilla."

Presencia Fiel, pág. 88

Los caminos le ayudan a mantener presente la evocación de un pasado lejano que no quiere perder

"No puedo, no, olvidaros,
!oh despiertos caminos
lejanos, de mi sangre,
sobre el campo tendidos!
Caminos como heridas
de mis sueños más íntimos."

Presencia Fiel, pág. 95

Pero los caminos, aún cubiertos de "nieblas inciertas", llevarán también al futuro, al destino.

"¡Ay, caminos lejanos,
y profundos; caminos
dolientes de mi sangre,
sobre el campo rendidos!"

Presencia Fiel, pág. 96

La rapidez con que las luces del amanecer iluminan el paisaje montañoso le sirve al poeta de imagen original para dibujar con expresividad cinematográfica su impresión dominante de la variabilidad y de la fugacidad del tiempo

"Amanecer de vida fugitiva,
llena los ojos, riega los desvelos,
los abre a su escultórica armonía."

A Orillas del Silencio, pág. 15

El poeta está tan penetrado del sentido veloz del tiempo, que llega a aconsejar a sus hijos –a sus posibles hijos– una serena calma para nacer

"No tengáis, hijos, prisa del cariño y la duda
de unos brazos y el alba de una sangre encendida.

Naceréis ahora o dentro de mil años veloces:
cuando abril o la niebla de la frágil caricia."

Como un Sueño. pág. 19

En *Trasluz* se lamenta de la actitud negativa de la amada frente al discurrir del tiempo. Mientras otros encuentran la fórmula justa para aprovechar los alicientes que ofrece su paso, la amada, por el contrario, sólo retiene sus elementos tristes y dolorosos. El ritmo del tiempo es para ella acercamiento ciego hacia una muerte sin explicación.

"Otros saben hacer
de las horas su música
más bella. La armonía
de su clara existencia.

Tú, no, Tú vas, sin fuerzas
para vivir, cercando
tu liviana garganta
con las horas, que suenan
para tí *negramente,*
como aviso de *muerte."*

Trasluz, pág. 21

Pero ese fluir apresurado avanza en un sentido determinado y hacia un punto que le sirve de referencia. Se corre con la mirada puesta en la meta. Por eso, Pérez–Clotet, poeta del "tiempo futuro", se interesa escasamente por el presente o por el pasado. En su primer libro, *Signo del Alba,* encontramos algunos poemas referidos al presente pero a un presente diferente al de Azorín o al de Jorge Guillén, por ejemplo. Lo define negativamente, por oposición al pasado y al futuro. Para describir al "hoy" se fija en unas ruinas

"Eres lo que nunca fuiste.
Eres lo que no serás.
No eres carne ni eres alma.
Ni el mañana ni el ayer." [21]

El presente, el hoy, es un esfuerzo baldío por rescatar el pasado que se ha enterrado en la profundidad del olvido. Su recuerdo del "ayer perdido" está teñido de un deje de tristeza

"Campo del ayer perdido
en fuga de adolescente
pesaroso del presente
y del mañana transido,
hoy, nadando del olvido,

y en veloz vuelta de edades
me baño en tus claridades,
que mis nostalgias acrecen,
mientras las nubes me ofrecen
el alma de las ciudades." [3]

El presente es ausencia o, mejor, la pérdida del pasado. Pérez–Clotet canta al castillo como "signo", imagen envejecida de un tiempo olvidado que no se puede recuperar. Las dos imágenes fundamentales están adjetivadas con lexemas de valores negativos:

"desdentado"
"desvanecido"

"De este tiempo prisionero
signo alerta del pasado,
destaca su *desdentado*
perfil, castillo frontero.
De los soles reverbero,
es oro *desvanecido*
en el jocundo estallido
de los colores de la tarde:
fugaz cohete que arde
con el fuego del olvido." [6]

Por el pasado siente y expresa nostalgia y añoranza como, por ejemplo, cuando recuerda los "fantásticos" años de su infancia vividos en el campo

"¿En dónde se ha escondido
tu amada y vieja estampa?."

Trasluz, pág. 77

Pero para Pérez–Clotet, la nostalgia del pasado no es más que ansia de la eternidad que puede alcanzarse después de la muerte

"Vive la ardiente sangre triunfadora
la nostalgia de su primera aurora,
su eternidad, que por la estrella gira."

Soledades en Vuelo, pág. 55

El pasado también ocupa una escasa parte de su producción poética. Sólo encontramos un poema en el que emplea las formas simples del pasado. Con ellas logra un efecto de alejamiento y desconexión del presente, de pérdida irrecuperable

"Apresé tus palabras
–pececillos de plata–
con redes de silencio.
Mas las redes cedieron,
y tus dulces palabras
a la nada volvieron." [21]

El futuro, por el contrario, se llena de un contenido positivo. El hoy alcanza sentido en la medida en que mira al mañana. El presente vive de cara a la "lejanía" del futuro que tiene valor de "promesa".

"Plenitud de oro en turquesa
engastada en lejanías
(optimismo de mis días
siempre futuro y promesa)".[9]

Pero ese "más alla" (o después) en el tiempo, se potencia con el "más allá" en el espacio. El poeta nos traza el mapa –su mapa– de proyectos e ilusiones sobre las dos coordenadas espacio–temporales que aleja de la actualidad por medio del contenido semántico de los adjetivos y de las formas simples y compuestas del futuro de los verbos:"remotos", "lejanas": "he de viajar", "he de ir montado", "guiará"...

"En el mapa mío
–mapa blanco y mudo–
yo he de viajar por todos los mundos.

A mares remotos
y a tierras lejanas
he de ir montado en mi frágil barca.

Brújula invisible
me *guiará* en la marcha.
Hasta que la muerte *destruya* mi barca." [14]

Ese más allá plurivalente, en el tiempo y en el espacio, lo sintetiza Pérez–Clotet en un símbolo que recoge de la tradición poética: el cielo. Su "color" y su "altura" son llamadas convergentes a la trascendencia. La mirada hacia arriba debe ser un aliciente estimulante para vivir el presente

"¡Ay qué color de ventura
muestra esta mañana el cielo!
Voluntad, un leve vuelo,
y el paraíso en la altura.

¡Y vivirá la amargura
y se agostará el ensueño!
¡Ay pobreza del empeño
del hombre! ¡Ay cobardía
del que altura no ansía!
¡Aunque la vida sea sueño! [11]

Alguna vez, sin embargo, el poeta se muestra temeroso como, por ejemplo, cuando presiente un futuro solitario y doloroso, alejado, en un mundo ajeno y desierto, huesped de un ancho mundo de negras sombras, abrasado de espinas, ahogado en yertas flores, iluminado por agónicas estrellas.

"Entre campos, cielos, jardines
de tinieblas.

Toda mi vida allí.
Mi vida, mi futuro.

Vida, sí, vida oscura,
o sombra viva
sobre un desierto mundo
impenetrable."

Trasluz, pág. 106

Esa referencia futura, esa meta fija, es la *muerte*. Hacia ella se dirigen, en movimiento de convergencia, el nacimiento y la vida entera, el día y la noche, el cielo y la tierra.

La vida y la muerte forman una unidad indivisible. En realidad, significan dos partes complementarias de un proceso irreversible

"Y tienes que vivir, aunque no vivan
esas radiantes alas que te envuelven.
Y tienes que volver con nueva vida
cuando la muerte misma te aconseje.

Muriendo vas, viviendo, cada día
–ya sabes que te espera en tierra y sueño–,
porque naciste, ¡Oh niño! de la muerte,
y tienes que salvar tu nacimiento."

Como un Sueño, pág. 29

El nacimiento y la muerte están simultáneamente presentes en cada etapa de la existencia humana

"Adiós que nace y muere. Leve espina
remota. Grácil nube pasajera,
que pasa por la humana primavera

y hasta en la misma infancia se reclina."

Primer Adiós, pág. 33

El tiempo cumple una función aniquiladora, reduce el capital potencial de vida y acorta también el horizonte de la muerte

"Un año menos de vida
y un año menos de muerte."

Primer Adiós, pág. 87

El poeta recurre a su experiencia íntima para ilustrarnos su sentido personal de la muerte y de la vida

"Después me sentí morir... Cuando moría,
la muerte era una sombra enamorada.
Como un rumor lejano discurría
su imperiosa canción, su voz airada.

Después sentí morir. Cuando manaba
resucitaba sangre cada herida.
era la vida un sueño que me hablaba,
y era el morir como una nueva vida.

Como una nueva vida que amanece
donde la muerte se hunde más segura.
Como una muerte más, que avanza, crece,
salvada de su frágil sepultura.

Ay vieja muerte que iba sosteniendo
mi callado morir de cada día.
Ay vida que pasaba estremeciendo
mi soledad, velando mi agonía."

Primer Adiós, pág. 23

La muerte de un niño sirve de argumentación expresiva que facilita la comprensión del sentido trascendente de la existencia humana

> "Desde que te murieras,
> la muerte, hijo, la vida,
> mejor comprende aquella
> mortal noche divina."
>
> *Como un Sueño*, pág. 52

La muerte infantil, respuesta a la llamada de la nieve blanca y pura (3), prolongación definitiva y eterna de la inocencia y de la sencillez, puede potenciar el amor mutuo de los padres

> "Nuestro amor crece aún más, por el cielo más alto,
> cuando Dios en la muerte de los niños nos para.
> ¡Tanto amor en la muerte, porque en Dios ya se elevan
> –triste infancia rendida–, para siempre, sus almas!
>
> *Como un Sueño*, pág. 17

Y, una vez que se ha conocido la muerte y, en cierta medida, se ha experimentado su intensa oscuridad, se comprende el contenido "mortal" de toda vida.

> "Cuando una vez se torna de la muerte,
> siempre se está muriendo. Todo brota
> mustiamente en el hombre. Nada vuela
> sin la helada caricia de su sombra."
>
> *Primer Adiós*, pág. 31

Pero, la muerte posee un inevitable impulso ascendente y abre, sin parar, puertas esperanzadoras a vidas más intensas.

> "Piadosamente clamas, pues moriste
> ya, una vez y otra vez, a tanta vida;
> pues de una oscura muerte ayer vencida
> a una vida más íntima naciste.

Ahora, a vivir en todo te dijiste,
te soñaste, alma, entonces dividida,
vida o muerte, corriente decidida,
sobre un mundo vencido que venciste".

Primer Adiós, pág. 41.

La muerte, por lo tanto, alcanza una dimensión positiva, representa una manera lúcida de interpretar la vida y, en ocasiones, de plenificarla (4). Más que un final definitivo, es un elemento integrante de todas las realidades humanas

"La muerte, no; que aún busca
donde imprimir sus inmortales huellas".

Como un Sueño, pág. 63

Vida y muerte se unen irremisiblemente e invanden todo el dominio humano "Y todo es muerte y vida juntamente". Por eso, la Historia, tiempo del hombre, recuerdo de vida, es la constatación del dominio permanente y universal de la muerte.

"La Historia va cayendo como una turbia arena,
como un reloj perdido que pulsa su ruina.
En tanto va llorando sus recuerdos de niebla,
un helado clamor exhala su esqueleto..."

Invocaciones, pág 49

Pérez–Clotet encuentra la clave de los valores complementarios de la vida y de la muerte en el amor; pero, en un amor concreto e individualizable: la amada abre horizontes insospechados de fecundidad. La paradoja vida/muerte se deshace porque, en definitiva, a medida en que muere para uno mismo, se vive para los demás.

"Asomarse a tu frente es ir muriendo.
Pero también es ir –dulcemente– a ese día
donde las sombras tienen entrañas de lucero.

.....

Ser uno, que es ser todos juntamente:
todos, todos presentes en un mismo latido".

A la Sombra de mi Vida, pág. 59

Toda la vida, por lo tanto, es una preparación y aproximación progresiva a la muerte que, más que un final, es un paso hacia una nueva vida. El poeta se dirige a ella con serenidad y esperanza

"Déjame en tu morir todas tus vidas
–por ciertas, ya presentes, ya actuales–
que en tu gloriosa muerte van prendidas".

Soledades en Vuelo, pág. 33

No cabe otra actitud, cuando la muerte asoma como una nueva vida (5). Porque, esa mirada puesta en el futuro, en la muerte, nace de un ansia incontenible de perdurabilidad y del convencimiento profundo de que, bajo las apariencias cambiantes, late una persistencia fundamental de los comportamientos del hombre y de las manifestaciones de la naturaleza

"Cada año, cada siglo os cuelga un nombre.
Cada hombre os recrea en su pensamiento".

Trasluz, pág. 82

En el primer poema de *A orillas del silencio,* Pérez–Clotet destaca el valor perdurable, eterno, de algunos rasgos definidores de su pueblo

"hoy como ayer alta estación del tiempo".

.....

"cerco sin fin de lúcida agonía"

.....

"Esa belleza inmóvil que te ronda,
vuelo de eternidad, cumbre de hastío."

.....

"hoy como ayer en agua fugitiva
tras cada posesión;..."

.....

"Hoy como ayer, mañana como siempre,
tan cierto amor que cree en el olvido".

A orillas del Silencio, pág.11

En *Ruedo soñado* canta la persistencia secular de la ciudad de Ronda que, a pesar de sus "recaídas agónicas", sabe remontarse en vuelos trascendentes.

"Ronda fuerte y en pie; Ronda transida,
siglo tras siglo; Ronda enfebrecida,
siempre agónica y siempre en claro vuelo;"
Ruedo Soñado, pág.8

El poeta proclama con reiteración su voluntad de permanencia y su deseo vehemente de mantener la presencia constante de la amada.

"Te quiero saberte aquí, siempre escondida

.....

Te quiero siempre aquí, disimulada,

.....

Te quiero siempre así, vuelo y morada;"

Soledades en Vuelo, pág.13

Pero, la voluntad de permanencia de Pérez–Clotet no es sólo la aspiración ansiosa de prolongar linealmente la existencia, sino la convicción profunda de que la vida es una siembra cuyos frutos trascienden sustancial y temporalmente a sus se-

millas. Cuando se desvanezca "el día" y se apaguen "las luces" de la Historia, comenzará una "noche" siempre nueva, con lumbre de eternidad.

"Mi noche, ya íntimo duelo,
ya estrellada compañía,
brotando, sola en el alma
como una nueva caricia
de *eternidad,* cuando muera
la historia de cada día".

Noche del Hombre, pág.51

"Noche, o razón humana...Sólo lumbre
de *eternidad* en cuerpo de ceniza."

Noche del Hombre, pág.27

Porque, en definitiva, lo que el poeta ansía no es la muerte sino la vida que aquella genera y propicia

"No me pretendas muerte, sí alta vida
resplandeciente vida que te ampara;"

Noche del Hombre, pág.26

NOTAS

1 El tiempo ha sido tema filosófico desde los griegos hasta nuestros días. La filosofía griega intuyó la distinción entre lo atemporal, ligado al ser, y lo temporal, ligado al devenir. Pero el estudio a fondo del tiempo, desde el punto de vista filosófico, corresponde a los filósofos temporalistas de los siglos XIX y XX, especialmente Bergson y Heidegger, con el precedente de Kant que ya encuadraba el conocimiento dentro de la combinación *espacio–tiempo.* Bergson, el filósofo que lo ha estudiado con mayor profundidad, habla de un tiempo heterogéneo. La vida –dice– es duración, creación y, en consecuencia, libertad.

2 Cf.

- CASALDUERO, Joaquín: *Cántico de Jorge Guillén.* Editorial y Librería General Victoriano Suárez. Madrid, 1953.
- DEBICKI, Andrew P.: *La poesía de Jorge Guillén.* Gredos, Madrid 1973.
- GONZALEZ MUELA, Joaquín: *La realidad y Jorge Guillén.* Insula, Madrid, 1962.

Vease también

- PABLOS, Basilio de *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez* Gredos, Madrid, 1965

3 "Fue la nieve, tan pura,
quien, por amarte tanto,
te llevó a su regazo.

Tú nunca viste sombras
ni eclipses en tu vida.
Sólo luces de cimas."

Trasluz, pág. 101.

4 "De única palma que brota
perennemente en intacta
luz, roca ardiente, dorada
brasa; que muere en celosa

cumbre radiante...Los años
laten, no pesan; se yerguen
torre tras torre (ya creces,
tiempo, en sazón de milagro)".

Como un sueño, pág.72.

5 "Y como en la clausura
del canto y el aroma,
de tu sangre vertida,
se ordena la aventura,
cuando la muerte asoma
como una nueva vida.

Soledades en vuelo, pág. 26.

A modo de conclusión

El trabajo descriptivo e interpretativo, de análisis y síntesis, que hemos desarrollado en los capítulos precedentes puede resumirse en la siguientes conclusiones:

- *Signo del Alba*, primera obra en verso de Pedro Pérez–Clotet, es una verdadera obertura de toda su posterior y amplia producción poética. En ella están presentes, de manera general, casi todos los procedimientos y temas que se van a ir empleando y desarrollando a lo largo de sus diez siguientes libros de poemas.

- Pérez–Clotet pone de manifiesto ya su capacidad de aprovechar todos los elementos del nivel de expresión del signo lingüístico, y de conseguir singulares efectos artísticos. Sabe apurar con destreza los recursos expresivos del material fónico mediante el empleo frecuente, adecuado y oportuno de la aliteración, paronomasia, derivatio, etc. Demuestra ser un hábil versificador. En esta primera obra predominan los versos octosílabos y el poeta prefiere las estrofas tradicionales (décimas, romances, liras, etc). No faltan muestras de composiciones en versos anisolilábicos y sin rima, ampliamente usados en el resto de su producción poética.

• Las construcciones sintácticas presentan una notable sobriedad. Pérez-Clotet las condensa al máximo y consigue diversos efectos expresivos, suprimiendo frecuentemente presentadores, nexos e, incluso, verbos. También hemos podido apreciar la abundante variedad de efectos poéticos que consigue gracias al empleo de una amplia gama de adjetivaciones y, sobre todo, mediante la utilización de las diferentes formas verbales. Nos ha llamado la atención la amplia variedad léxica puesta de manifiesto en la mayoría de los poemas del libro. Pérez-Clotet, apoyándose en la significación más elemental de los términos que utiliza, se vale de diferentes organizaciones sintagmáticas para aprovechar sus posibilidades denotativas y connotativas. Podemos afirmar que logra crear un sistema significativo propio en el que cada palabra posee unos valores específicos y peculiares.

• Pero, tras el análisis detenido a que hemos sometido el texto, debemos concluir que el rasgo más característico de este primer libro de poemas de Pedro Pérez-Clotet es su riqueza de imágenes. Sin riesgos de caer en cómoda simplificación, podemos concluir que la imagen —adquiere una importancia fundamental y, a veces, decisoria en la mayoría de sus composiciones. Gracias a ella, y a las diferentes técnicas con que la compone, el paisaje, el día y la noche, el tiempo y la muerte, sus temas predominantes, se llenan de valores simbólicos que trascienden la belleza meramente sensorial.

BIBLIOGRAFIA

- ADAN, K: *Essai sur Les Fondaments Psychologiques et Linguistiques de la Métaphore Affective,* Thèse de la Faculté des Lettres de L'Université, Ginebra, 1939.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel: *Teoría de la Literatura,* Gredos, Madrid, 1972.
- AGUIRRE, José M.:*Antología de la Poesía Española Contemporánea*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1962.
- AGULLO y COBO, Mercedes: "La Poesía Española en 1961" en *Cuadernos Bibliográficos, C.S.I.C.,* Madrid, 1963.
- ALARCOS, Emilio: *La Poesía de Blas de Otero*, Anaya, Salamanca, 1973.
- ALDRICH, V.C.: "Visual Metaphor" en *Journal of Aesthetic Education*, pág. 67–68, 2 de enero de 1968.
- ALEKSANDROWICZ, D.R.: "The meaning of Metaphor" *en Menninger Clinic Bulletin*, pág. 92–101, nº 26 1962.
- ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969.
- ALONSO, Dámaso: *Poesía Española*, Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos, Gredos, Madrid, 1971.
  La Lengua Poética de Góngora, Gredos, Madrid, 1970.
  Poetas Españoles Contemporáneos, Gredos, Madrid, 1969.

- ALONSO, Dámaso y
- BOUSOÑO, Carlos: *Seis Calas en la Expresión Literaria Española,* Gredos, Madrid, 1970, 4.ª edición.
- ALVAREZ DE MIRANDA, A.: *La Metáfora y el Mito,* Taurus, Madrid, 1963.
- ALLEU, R.: *De la Nature des Symboles,* Flammarion, París, 1958.
- ANDERSON, C.C.: "The Psycology of Metaphor" *Journal of Genetic Psychology, págs. 53–73, 105, 1964.*
- ANDERSON IMBERT, E.: *La crítica literaria: sus métodos y problemas.* Alianza Ed. Madrid, 1984.
- ANTOINE, G.: "Pour une Méthode d'analyse Stylistique des Images" en *Lange et Litterature.* Actes du VIII Congrés de la Federation Internationale des Langues et Littératures Modernes, Les Belles Lettres, págs. 151-164, París 1961.
- BALLY, Ch.: *Précis de Stylistique,* Ed. Eggiman, Géneve, 1905.
  Traité de Stylistique Francaise, Klincksieck, París, 1951.
  El lenguaje y la vida, Losada, Buenos Aires, 1967.
- BALLY et alii: *El Impresionismo en el Lenguaje,* Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1967.
- BARTHES, R.: *El Grado Cero de la Escritura,* Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
  Ensayos Críticos, Seix Barral, Barcelona, 1977.
  Elementos de Semiología, Comunicación, Madrid, 1971.
  Mythologies, Ed. du Seuil, París, 1971.
  La Semiología. Comunicación nº 4, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

- BARTHES y Otros: *"Linguistique et Litterature"* en *Langage,* n.° 12, dic. 1968.

  Estructuralismo y Literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

- BATTISTESSA, A.J.: *El Poeta en su Poema*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1970.

- BAUDRILLARD, Jean: *Sisthème des objets*, Gallimard, París, 1968.

- BEARSDSLEY, M, HENLE, P. y HUNGERLAND: *Symposium on Metaphor,* Ohio, Cincinnati, 1959.

- BEMOL,M.: "L'Image Psychologique ou L'Expression de L'Inexprimable", *Langue et littérature*, Acta du VIII Congrès de la Fédérat. Internat. des Langues et Littératures Modernes", Les Belles Letres, págs. 243–244, Paris, 1961.

- BENEDETTI, Gaetano, *Segno, Símbolo, Linguaggio*, Boringhieri, Turín, 1971.

- BENSE, Max, *Semiotik, Allgemaine Theorie der Zeichen*, Baden–baden, 1967.

- BENVENISTE y otros, *Problemas del Lenguaje*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.

- BEREFELT, G.: "On Symbol and Allegory", *Journal of Aestheties and Art Criticism*, págs. 201–212, 28, Winter, 1969.

- BERNARDEZ, Enrique: *Introducción a la lingüística del Texto,* Espasa = Calpe, Madrid, 1982.

- BLAND, D.S.: "The Picturial Image in Poetry", en *Twentieth Century*, págs. 243–250, 162, sep., 1957

- BOBES, María del Carmen, *Crítica Semiológica*, Publ. de la Universidad de Santiago de Compostela, 1974.

  Teoría Semiótica y Teoría Linguística, Gredos, Madrid, 1973.

Gramática de Cántico (Análisis Semiológico), Ed. Planeta, Barcelona, 1975.

- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la Expresión Poética*, Gredos. Madrid, 1976.

El Irracionalismo Poético (El Símbolo), Gredos, Madrid, 1968.

La Poesía de Vicente Aleixandre , Gredos.

- BOUVEROT, D.,"Comparaison et Métaphore" *The Modern Schoolman,* págs. 257–280, 31 May. 1954. "The Nature of Metaphor: Futher Considerations" en *The Modern Schoolman.* 34 May, 1957.

- BOZAT. Valeriano. "La Renovación Artística en 1925 en España, en *C.H.A.*, 194, 1966.

- BROOKE–ROSE, Ch.*A Grammar of Metaphor.* Secker and Warburg, London, 1958.

- BROOKS, C. y WARREN, R.P.,"Metaphor" en *Fundamentals of Good Writing.* Harcourt Brace, New York, 1950.

- BRUNOT. F,. *La pensée et la Langue.*3ª Ed. París, 1953.

- CAMINADE, Pierre, *Image et Métaphore.* Bordas. París, 1970

- CANO, José Luis, *Antología de la Nueva Poesía Española* Gredos, Madrid, 1968.

Poesía Española Contemporánea, las generaciones de postguerra. Guadarrama, Madrid, 1974.

De Unamuno a Blas Otero, Guadarrama, Madrid, 1960.

La Poesía de la Generación del 27. Punto Omega, Madrid, 1970.

- CASTAGNINO, R.H., *Imágenes Modernistas.* Ed. Nova, B.Aires, 1967.

- CIRRE, José, *Forma y Espíritu de una lírica Española. 1920–1935.* F.C.E. Méjico, 1950.
- COHEN, J., *La Estructura del Lenguaje Poético.* Gredos, Madrid, 1970.
- COHEN, J.: *El lenguaje de la poesía,* Gredos, Madrid, 1982.
- COSERIU, E., *La Creación Metafórica en el Lenguaje.* Departamento de Lingüística, Montevideo, 1957.
- DIAZ–PLAJA, Guillermo, *Historia de la Poesía Lírica Española.* Labor 2ª Ed. Madrid, 1948.
  Memoria de una Generación destruida, 1930–1936. Prólogo de Julián Marías, Barcelona, 1966.
- DIJK, Teun A. van, *Texto y Contexto,* Cátedra, Madrid, 1980.
- DOCTOR, Angel, "Poetas Españoles, en *La Vida Literaria,* n.° 29 pág. 52. Mayo, Cádiz, 1929.
- FERRANTE,J. *Teoría del Poema.* Seix Barral, Barcelona, 1957.
- FOWLER, R.: *Literature and social discourse: the practice of Linguistics Criticism,* Bastford Academic and Educational, Londres, 1981.
- GARCIA BERRIO, A.: "Lingüística, Literariedad/ Poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", en *1616,* 2, 1980. pp. 125–170.
- GARCIA GOMEZ, J.M. "Pedro Pérez–Clotet, vida y obra" *Caleta,* Revista Gaditana de Poesía, Cádiz, 1975. "Pedro Pérez–Clotet, auténtica y traspasada poesía" *Caleta,* Cádiz, 1975.
- GARCIA TEJERA, M.C. *Poesía Flamenca.* Publicaciones de la Universidad. Cádiz, 1986.
- GARCIA TEJERA, M.C.: *Creación y recreación popu-*

lar.–La poesía de Antonio Murciano, Publ. de la Excma. Diputación de Cádiz, 1986.

- GARCIASOL, Ramón de *Notas sobre la Nueva Poesía Española* (1939–1958). Acento Cultural. Madrid, 1958.
- GARRIDO GALLARDO, M.A.: *Estudios de Semiótica Literaria,* C.S.I.C. Madrid, 1983.
- GIMFERRER, Pére. "Notas parciales sobre la poesía Española de Posguerra" en *30 años de Literatura.* Ed. Kairós. Barcelona, 1971.
- GONZALEZ MUELA, Joaquín y ROZAS, Juan Manuel, *La Generación Poética de 1927.* (Estudio, Antología y Documentación). Ed. Alcalá. Madrid, 1966.
- GONZALEZ–RUANO, César, *Antología de Poetas españoles Contemporáneos,*Gustavo Gili, Barcelona, 1946.
- GRANDE, Félix, *Apuntes sobre Poesía Española de postguerra.* Taurus. Madrid 1970.
- GREIMAS, A. J., Et al. *Ensayos de semiótica poética.* Planeta, Barcelona, 1976.
- GUERN, M. *La Metáfora y la Metonimia.* Cátedra. Madrid, 1976.
- GUZMAN ALVAREZ, *Poesía Española Contemporánea.* Las Ciencias. Madrid, 1963.
- HENRY, Albert *Métaphore,* Klinksieck. París, 1971.
- HERNANDEZ VISTA, V.E. "Redundancia y Concisión. Su naturaleza lingüística, Su funcionamiento Estilístico" *Emerita,* págs. 149–154 "Ritmo, Metro y Sentido" *Prohemío,* III págs. 93–107. 1 abril, 1972.
- HERNANDEZ GUERRERO, José Antonio. *Cádiz y las Generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista poética Isla.* Publ. de la Universidad. Cádiz 1982.

Platero (1948–1954). *Historia, Antología e índices de una revista literaria gaditana,* Cátedra Adolfo de Castro. Cádiz, 1984.

- HUESA LOPEZ, Gonzalo. *Imagen, Luz y Color en el Paisaje del Poeta Pedro Pérez–Clotet.* Publ. Casa Municipal de la Cultura. Ronda, 1974.
- IBERICO, M., *Estudio sobre la Metáfora.* Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1965.
- JAKOBSON, R. *Lingüística y Poética,* Cátedra, Madrid, 1980 *Ensayos de Poética* F.C.E. Madrid, 1981.
- JAMES, D.G. *Metaphor and Symbol.* Eds. L.C. Knights and Basil Cottle. London, 1960.
- JIMENEZ MARTOS, Luis. *Poetas del Sur.* Col. Alcaraván. Arcos de la Fronrtera, 1963.

  La Generación Poética de 1936. Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat, 1972.

  Antología de Poesía Española. Aguilar. Madrid, 1960.
- KAYSER, W., *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria.* Gredos. Madrid, 1965.
- KERBRAT–ORECCHIONI, C.: *La connotación,* Buenos Aires, 1983.
- KONRAD, H., *Etude sir la métaphore.* Vrin, 2ª Ed. París, 1958.
- LAMIQUIZ, V., *Sistema Lingüístico y Texto Literario.* P.U.S. Sevilla, 1978.
- LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literaria.* 3 Vols. Gredos. Madrid, 1968.
- LAZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética.* Taurus, Madrid, 1976.
- LAZARO CARRETER, F.: *Estudios de Lingüística,* Crítica, Barcelona, 1980.

- LEVIN, S.R., *Estructuras Lingüísticas en la Poesía.* Presentación y apéndices de F. Lázaro Carreter. Cátedra, Madrid, 1974.
- LILLO RODELGO, J., *El Sentimiento de la Naturaleza en la Pintura y en la Literatura Española,* Imp. Serrano. Toledo, 1929.
- LOPEZ ANGLADA, Luis, *Antología de los Poetas Gaditanos del siglo XX.* Ed. Oriens, Madrid, 1972.
- LUIS, Leopoldo de *Poesía Española Contemporánea* (1939–1964) *Poesía Social.* Alfaguara. Madrid, 1965.
- MARINER BIGORRA, S., *Hacia una métrica Estructural* en *R.S.E.L.* págs. 299–333. 1,2 Julio Dic. 1971.
- MARSAIS Du., *Traité des Tropes.* París, 1830.
- MARTIN de MORA, "Pérez–Clotet, escritor y poeta" en *Diario de Cádiz.* 6 de septiembre 1929.
- MARTINEZ, J.A., *Propiedades del Lenguaje Poético.* Publicaciones de la Universidad. Oviedo, 1975.
- MICHELENA, L., "Color y Sonido en la Lengua" en *R.S.E.L.* Págs. 83–102. 2, 1, Enero–Junio, 1972.
- MIGLIORINI, B., "La Metáfora Recíproca"en *Homenaje al R.P.F. Restrepo S.I.* Boletín del Instituto Caro y Cuervo, *Thesaurus,* 5, págs. 33–40. 1950.
- MILLAN, R., *Veinte Poetas Españoles.* Agora, Madrid, 1955.
- MIRANDA, Juan, "Dos voces" *Caleta.* Cádiz, 1975.
- MONTERO GALVACHE, F., Prólogo a *Presencia Fiel",* Ed. Católica Española, Sevilla, 1944.
- MUKAROVSKY, I., *Arte y Semiología.* Comunicación. Madrid, 1972.
- MURRAY, M., *El Estilo Literario.* F.C.E. Méjico, 1951.

- OROZCO DIAZ, E., "Estructura Manierista y Estructura Barroca en la Poesía. Introducción y Comentarios a unos Sonetos de Góngora" en *Historia y Estructura de la Obra Literaria.* C.S.I.C. Madrid, 1971.
  Paisaje y Sentimiento en la Naturaleza en la Poesía Española. Ed. Centro. Madrid, 1974.
  Manierismo y Barroco. Cátedra. Madrid, 1975.
- PAGNINI, M., *Estructura Literaria y Método Crítico.* Cátedra, Madrid, 1975.
- PAVEL, T., "Notes pour une Description Structurale de la Métaphore Poétique" en *Cahiers de Linguistique Théorique et appliquée* págs. 185–207. I. 1962.
- REIS, C.: *Fundamentos y técnicas del análisis literario.* Gredos, Madrid, 1981.
- REY, José María del, *La Poesía Española Contemporánea.* Monterde. Montevideo, 1942.
- RICHARDS, J. A. *The Philosophy of Rhetoric.*Oxford University P. Nueva York, 1936.
  Lectura y Crítica. Seix Barral, Barcelona, 1967.
  Littérature et Sensation. Seix Barral, París, 1970.
- RIFFATERRE, M., *Ensayos de Estilística Estructural.* Seix Barral, Barcelona, 1976.
- RIOS RUIZ, Manuel, *Diccionario de Escritores Gaditanos.* Instituto de Estudios Gaditanos. Cádiz, 1973.
- RUBIO, Fanny, *Las Revistas Poéticas Españolas.* Turner, Madrid, 1976.
- RUIZ–COPETE, Juan de Dios. *Nueva Poesía Gaditana.* Ed. de la Caja de Ahorros de Cádiz. Cádiz, 1973.
  "Pedro Pérez–Clotet, un nombre para una transición" *A,B,C,* Noviembre. Sevilla, 1976.
  "Perez–Clotet, un poeta para una transición" *Caleta.* Cádiz, 1975.

- SAINZ de ROBLES, F.C. *Historia y Antología de la Poesía Española.* Aguilar. Madrid, 1968.
Diccionario de la Literatura. Aguilar, Madrid, 1973.
- SANZ DIAZ, J., "Simopsis de las letras Españolas en el año 1939" *Cauces,* n.° 28, Enero, 1940.
- SERIS, Homero. *La Generación Española de 1936.* Siracusa University, New York, 1946.
- SERRANO PONCELA, S., *La Metáfora.* Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1968.
- SCHMIDT, S. J., *Teoría del Texto:* Cátedra. Madrid, 1974.
- SEBEOK, Th. A., *Estilo del Lenguaje.* Cátedra. Madrid, 1974.
- SEGRE, Cesare., *Crítica bajo Control.* Planeta. Barcelona, 1970.
- SHUMAKER, W., *Elementos de Teoría Crítica.* Cátedra. Madrid, 1974.
- SIEBENMANN, Gustav., *Los Estilos Poéticos en España desde 1900.* Gredos. Madrid, 1973.
- SKLOVSKI, "L'art comme Procéde". *Recueils sur la théorie de la Langue poétique.* fasc. 2, 1917. Moscú, 1925.
- SNELL, Bruno., *La Estructura del Lenguaje.* Gredos. Madrid, 1966.
- SOUVIRON José M., *La Nueva Poesía Española.* Nascimiento. Santiago de Chile, 1952.
- TACCA, O., *La Historia Literaria.* Gredos. Madrid, 1968.
TALENS, J. ROMERA CASTILLO, José. TORDERA, Antonio, y HERNANDEZ ESTEVE, V.,

Elementos para una Semiótica del Texto Artístico Cátedra, Madrid, 1978.

- TATE, A., *The Language of Poetry.* Russel–Russel. N. York, 1960.

- TATO, J.L., *Semántica de la Metáfora.* Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1975.

- TILDEN, *Analysis of Metaphor.* University of California, 1952.

- TINDALL. W. Y., *The Literary Symbol.* U. Press. Indiana, 1962.

- TODOROV, T., *Gramática del Decamerón.* Taller de Ed. J.B. Madrid, 1973.
  Literatura y Significación. Planeta. Barcelona, 1971.

- TORRE, E., VAZQUEZ, M. A.: *Fundamentos de Poética Española,* Alfar, Sevilla, 1986.

- TORRENTE BALLESTER, G., *Literatura Española Contemporánea.* Guadarrama, Madrid, 1963.

- TRABANT, J., *Semiología de la Obra Literaria. Glosemática y Teoría de la Literatura.* Gredos. Madrid, 1975.

- TRUJILLO, R., *Elementos de Semántica Lingüística.* Cátedra, Madrid, 1976.

- ULLMANN, S., *Lenguaje y Estilo.* Aguilar, Madrid, 1973.

- VALBUENA PRAT, A., *Historia de la Literatura Española.* Gili, Barcelona, 1950.

- VIVANCO, Luis Felipe., *Introducción a la Poesía Española Contemporánea.* Guadarrama, Madrid, 1957.

- YLLERRA, Alicia, *Estilística, Poética y Semiótica literaria.* Alianza Editorial, Madrid, 1974.

Pedro Pérez Clotet

SIGNO del ALBA

1929

Signo del alba

OBRAS DE P. PÉREZ CLOTET

Publicadas:

LA «POLÍTICA DE DIOS», DE QUEVEDO

Su contenido éticojurídico

(Madrid, 1928)

En preparación:

VIENTO DE MONTAÑA (prosa)

A LA VERDE LUNA (poesía)

Es propiedad del autor. Derechos reservados para todos los países.
Copyright by Pedro Pérez Clotet, 1929.

DÉCIMAS

Nacimiento de intenciones
a la luz de una vidriera,
agua malva, prisionera
entre recios canalones.
Agua de las emociones
parada quedó, gozosa
de su entraña perezosa.
Cautiva de un cautiverio
sin penumbra de misterio.
Y en espera deleitosa...

[1]

Mirada que pones, día,
en el fondo de mi calle,
enlazando su ágil talle
con mano tímida y fría.
Piqueta de plata, día,
que abates muros de noche
y prendes lírico broche
en el seno de la sombra.
Y riegas la negra alfombra
con alba de pedrería.

[2]

Campo del ayer perdido
en fuga de adolescente
pesaroso del presente
y del mañana transido,
hoy, nadando del olvido,
y en veloz vuelta de edades,
me baño en tus claridades
que mis nostalgias acrecen,
mientras las nubes me ofrecen
el alma de las ciudades.

[3]

Beso de siete colores
de las gigantes colinas.
Paréntesis de divinas
tintas cuajadas de amores.
Espejismo de primores
de tempestad engendrado.
¡Quien olvidará pasado
momento de rayo y nieve,
al ver en el aire, un leve
beso de sol dibujado!

[4]

Triunfa en la balanza altiva
el parabién anhelado.
No lo vence ni el amado
término de la cautiva
voluntad. Pinta misiva
de placer la ilusión vana
—espejismo del mañana.
Y hace que el platillo ceda
torpemente, sin que pueda
vencer su propia desgana.

[5]

De este tiempo prisionero,
signo alerta del pasado,
destaca su desdentado
perfil, castillo frontero.
De los soles reverbero,
es oro desvanecido
en el jocundo estallido
de colores de la tarde;
fugaz cohete que arde
con el fuego del olvido.

[6]

Animosas claridades
punzan la cóncava noche
y abrazan, en un derroche
de amor, vastas soledades.
Procesión de realidades
recorre el alma adormida;
y en el alba florecida,
iris de vivos colores,
trina felices amores
el pájaro de la vida.

[7]

En la luz azafranada
de la tarde florecida
rueda gozosa la vida
de ilusiones traspasada.
Refulgente campanada
articula el tiempo breve,
y roza, caricia leve,
espejismos de alegría,
dando al alma que vivía
desolaciones de nieve.

[8]

Plenitud de oro en turquesa
engastada en lejanías
(optimismo de mis días,
siempre futuro y promesa).
Una blanca nube besa
el pino de la colina.
El aire clava su espina
en la nubecilla errante.
La tarde pasa adelante.
Y el oro del sol declina...

[9]

Solo. Hito de firmeza
sobre el mundo en desvarío.
Piedra, no agua de río,
aunque no pinte belleza.
Mármol o acero: dureza.
Cruz erguida en todo cruce
de camino, en donde luce
vida con voz de sirena.
¿Renunciación que da pena?
¡Razón que razón trasluce!

[10]

¡Ay qué color de ventura
muestra esta mañana el cielo!
Voluntad, un leve vuelo,
y el paraíso en la altura.
¡Y vivirá la amargura
y se agostará el ensueño!
¡Ay pobreza del empeño
del hombre! ¡Ay cobardía
del que la altura no ansía!
¡¡Aunque la vida sea sueño!!

[11]

A «*Martín Ferrador*»
In memorian.

Peregrino de la calma,
corazón de mar sin ola,
con la luz del alba, sola,
con la luz, sola, del alma.
Puerto prendido de palma
triunfadora, halló el anhelo.
¿Perdió el afán de su vuelo?
¡Ay que el puerto cayó al mar,
y otro lejano palmar
abanica su desvelo!

[12]

CANCIONES ILUSIONADAS

CANCIÓN AL OIDO

A Emilio Prados

¡Oh sombra regalada,
sombra que iluminaste la espesura
de mis sueños. Amada
por tu pecho de albura
entre vuelo y pantalla de negrura!

En la callada noche
la luna de tu seno da su aroma
y pone fino broche
de plata en la alta loma
y dulcísimo arrullo de paloma.

La noche va muriendo.
El alba ya adivina, consolada
de morir esplendiendo.
Se oculta la manada
de estrellas a la voz de la alborada.

La rosa más lozana
en el ramo de luz su olor depura.
Sin exigencia vana
olvida su tersura
y se anega en la linfa clara y pura.

Serpentinas de día
entrecruzan los aires blandamente.
El naipe de luz fría
se desnuda en la fuente
y juega en el tablero de mi frente...

[13]

VIAJE

En el mapa mío
—mapa blanco y mudo—
yo he de viajar por todos los
[mundos.

A mares remotos
y a tierras lejanas
he de ir montado en mi frágil barca.

Brújula invisible
me guiará en la marcha.
Hasta que la muerte destruya mi
[barca.

[14]

FANTASIA

Cauce hondo. Río de sombras
entre márgenes de acero.

(¿No veis paralelas aguas,
muy altas,
prisioneras de un incendio?)

Alba barquita velera,
de azules velas de sierra
—¡oh pueblo mío!—
por entre las ondas planas,
transparentes de luciérnagas...

(Y arriba, en aguas de menta,
con faro limón de luna,
regata de las estrellas).

[15]

CANCIÓN DEL NUEVO DÍA

El maná del alba
refrescó mi frente.
(Manjar de los dioses
para el nuevo día).

Las luces tejieron
coronas lucientes.
(La regia corona
que se pone el día).

El cielo quemaba
bengalas de fuego.

(Monedas de oro
derramaba el día).

En mástiles blancos
banderas purpúreas.
(Cándidos vellones
limpiaban el día).

Gavillas doradas
llenaban el cielo.
(Montones de espigas
trituraba el día).

[16]

Bajo el pino
—cárcel del sol de la siesta—;
bajo el pino,
bebiendo su verde sombra
olorosa,
con frescor de menta.

Bajo el ciprés
—ataúd de la luna—;
bajo el ciprés,
con antorchas de luceros
y dolor de la noche
viuda.

Junto al río
—collar de plata

de la noche—;
junto al río,
dormido
en los pinares,
lleno de estrellas y soñando
—sueño azul—
con el beso frío
de los mares...

[17]

PROGRAMA

Copla
de alondra.

Mañana
nueva y clara.

Ni canto en la noche
ni noche en el día.
Alba y canto joven.

[18]

MOTIVOS DE SAN JUAN

1

¡San Juan—San Pedro—,
noche ancha, noche clara
de deseos!

Azul profundo, distante,
lleno de estremecimientos.

Bengalas de olor de auroras
en los balcones del cielo.

Rosas de sangre caliente
en los jardines del suelo.

¡San Juan—San Pedro—,
noche ancha, noche clara
de deseos!

Danza de doncella lúbrica
junto a la sierpe de fuego.

Ronda de hogueras en sombras
de inaudito cautiverio.

Baile errante de cabezas
en música de silencio.

¡San Juan—San Pedro—,
noche ancha, noche clara
de deseos!

[19]

2

La noche roja de hogueras
bermejea en la negrura
como una herida sangrienta.
Como una sangrienta herida
en el costado del tiempo
abierta.

Racimos de lenguas cárdenas
muerden el silencio, trémulas,
y picotean la noche
con sus haces de tijeras.

Salpicaduras de sangre,
se abren rojas en el cielo
las estrellas.

... Y en el rojo mar de fuego
naufragan siete doncellas.

[20]

RUINA

Eres lo que nunca fuiste.
Eres lo que no serás.
No eres carne ni eres alma.
Ni el mañana ni el ayer.

Eres un hito en el tiempo
sin tiempo. Tu dura piel
recubre lo inexistente,
mojada de oro y azul.

Tus vivas aristas cortan
los años. Tu helada luz

enfría la escasa vida
que te quiere reanimar.

Eres lo que nunca fuiste.
Eres lo que no serás.
No eres carne ni eres alma.
Ni el mañana ni el ayer.

Realidad fingida, hoy,
del mañana y del ayer.

[21]

Has venido a mi ayer, hoy,
¿y mañana?
Mañana no seré yo
quien te reciba, si vienes.
Vendrás, pues, y no vendrás
—a mí se entiende—.
Llégate en este momento,
satisface tu deseo;
sin desmayo he de aguardarte
todo el tiempo.
Si luego logras vencerme,
vencerás a un débil viejo.
Y yo quiero luchar contigo
y hacerte mi prisionero.

Yo quiero luchar contigo
para tener el corazón
por siempre libre y risueño.

[22]

Paralelismo florido
persigue huidera linfa,
que se recoge en sus ondas
al sentirse perseguida.

Sutil brisa fugitiva
las crines de espuma peina,
sin mitigar el dolor
de las aguas prisioneras.

Encendido naranjal,
paisaje errante de nubes,
en engañoso concierto
a las aguas dan sus luces...

...Mas el vivo gallardete
que en la corriente flamea
está rojo con la sangre
que al agua arranca su pena.

[23]

ROMANCE DE RÍO

Corcel de cristal y plata
en oro de fina arena,
áureas chispas destellando
de pedernales de estrellas.
Blanca espuma en los ijares
crujiente le borbotea:
fino encaje que la luna
va bordando entre las piedras.

Corcel de cristal y plata
—rico de azul y de seda—
donde en la noche cabalgan

una reina y mil princesas;
donde cabalga de día
toda la naturaleza.

Corcel de cristal y plata
por el maizal y la aldea,
por la noche y por el día
en alocada carrera;
peregrino hacia los mares,
fugitivo de la tierra.
Agua y cielo son su carne,
su alimento las estrellas,
piedra del camino, freno,
nieve de la sierra, espuela.

Corcel de cristal y plata
—rico de azul y de seda—
donde en la noche cabalgan
una reina y mil princesas;
sobre tus ancas de plata
el mundo yo recorriera...

[24]

CACERÍA

A Manuel Altolaguirre

Cazador de paisajes,
disparaba la vista
por la rampa del aire.

(Cazador en el coto
de la noche y la tarde).

Los minutos giraban
con guiños de detalles.
Las horas colectaban
cosecha de animales,
inmóviles o en fuga:
caza mayor, paisajes.

[25]

Apresé tus palabras
—pececillos de plata—
con redes de silencio.

Mas las redes cedieron,
y tus dulces palabras
a la nada volvieron.

[26]

El chopo se asume
la gloria del cielo
prendiendo su carne
con lírico beso.
Se inquieta la calma
del mar, el espejo,
y en rizos de espuma
abre leve vuelo
en pos de tu imagen,
chopo, flecha al viento,
hacia el eminente
confín. ¡Oh el incierto
volar de la tierra
—si de plata vuelo—
tras el vuelo mismo,
flor, ala de viento!

[27]

La campanada
cuajó en estrella.

Aspa de radios curvos
coronó el campañario,
y resonó gozosa
en el metal del aire.

Cada radio
llevaba enganchado un pájaro.

[28]

...Y te emborracharás del vino generoso
que la tarde te escancia, pobre pueblo.
Y el alcohol hará, por un instante,
que olvides tus pesares,
y que rota la amarra del fastidio
te columpies en cielos de esperanza.
Y rodará por el cristal del aire
la imagen engañosa de tu risa,
que sin fuerzas para escalar la altura
al fin caerá sobre tu loca frente.
Y cuando pase tu embriaguez. Y cuando
la triste realidad te zarandee,
cruel y vengativa,
no verás sino sombras, sino noche
que aplaste tu exaltada fantasía.

[29]

JUEGO DEL AIRE

El aire
ciñe a mi cuerpo
los vestidos de la tarde
en un abrazo sonoro
de alfileres impalpables.

(¡Ay brisa de la distancia
de nieve y de sal mojada!

El molino de mis brazos
acaricia su regazo.

El lecho de mis cabellos
es imán para su sueño.

Mis manos—finos cuchillos—
adelgazan su estribillo!...)

El aire
ciñe a mi cuerpo
los vestidos de la tarde
con olor de lejanías
y sabor de soledades.

[30]

Caminos solitarios
poblados de risas frescas
—románticos surtidores
hacia las estrellas—.

Revuelo de colorines
en el aire
—ventiladores de alegría
en la amplia sala de la tarde—.

(Las calles estrechas
se desbordan contagiadas
de la fiesta).

Y lluvia de sonidos
plebeyos.

Y aleteo de lo exquisito
en lo plebeyo.

Y hebras sutiles que bordan
con hilo blanco
una fina inicial
en el mantón chinesco del pasado...

[31]

El chopo hiere al cielo.
Y en la herida un jilguero.

Una estrella—¡mujer!—
a la herida se acerca.
Y el jilguero en la estrella.

Despliega el aire sus
plumas de agua y nieve.
Y el jilguero, borracho
de sangre azul, se duerme...

(¿Vivirá en la mañana,
o dormirá en la muerte?)

[32]

Norte, sur, este, oeste. Mi brújula cambiante,
desimantada en rojas lides sentimentales,
estrangula el misterio de su fino engranaje
y dócil besa los cuatro puntos cardinales.

En albas de otros días bauticé mis afanes,
y en sangrientos ocasos enterré mis ensueños.
Y ahora - nieve y centella - vivo en molde de antes,
en lo que no fuí nunca, ni ser jamás espero.

Dardeando al destino con dardos de firmeza
voy devanando el tedio de las renunciaciones,
la lámpara del día sobre la erguida testa,
y en el pecho el espejo de ausentes horizontes.

Norte, sur, este, oeste. Los vientos zarandean
la cometa rosada de inexistente vida.
El sol lejano dora la aurora de las velas.
Y hasta mí llega el eco de las aguas dormidas...

[33]

PAISAJE

P A I S A J E

S I E R R A

Lisa y vulgar abajo, en cales,
talla sus miembros en la altura,
fingiendo azul arquitectura
con plata y brillo de cristales.

Arisca fuga de ideales
para mirarse en fuente pura
y dar la flor de su hermosura
sola, sin fábricas rivales.

¡Quién en el aire de la cumbre
plantar pudiera la mirada,
y ágil, abrirla a su albedrío,

sin más pantalla de su lumbre
que la vidriera azul quemada
y el barroquismo en desvarío!

[34]

P A I S A J E

A N O C H E C E R

Con cauda de colores carminados
—fuego en amplia bandeja de turquesa—
se oculta el sol por la colina malva,
donde, piña de miel, brilla una aldea.

La noche se derrama por el día
en cendales finísimos de sombras.
Luz de estrellas desgrana su armonía
de cristal, por la gran penumbra honda.

Y la luna de abril unge la noche
con bálsamo suavísimo de rosa.

[35]

ALAMOS

Alamos:
lluvia finísima de plata
en el metal sangriento del ocaso;

peces leves en mar azul de cielo
y pájaros en campo de esmeralda;

y frágiles medallas de la tarde
—en la fragua del sol forjadas—
que santifican el alma del paisaje.

[36]

P A I S A J E

T A R D E

Rígidos
hilos metálicos de grillos
hilvanan el tapiz naranja
de la tarde.

Enrédase la luna en la madeja
y sangra sangre blanca.

Desgárranse los aires en las hebras,
y gimen y se marchan.

Enhébrase mi voz de negros hilos
y pespuntea nostalgia...

[37]

ROMANCE DEL AMANECER

Lentamente la luz
ha llenado la sierra,
luchando con las sombras
de la noche, más tercas.
Y el buen sol mañanero
ardoroso pelea
con la delgada brisa
que baila entre las piedras
y con sus finos dientes
nuestra carne alancea.

(¿Por qué punto invisible
huyó sombra postrera?

¿Por qué azulada herida
salió la brisa incierta?)

Pirámide de oro
parece cada piedra.
Bajel alto y picudo
que mojase sus velas
en la luz jubilosa
del mar y de la tierra...

¿Adónde vais bogando
oh bajeles de piedra?
¿Remontáis vuestro curso
hacia el Sol, que os contempla?
¿Hacia el ciprés morado
que por vosotros reza?
¿O vais humildemente
hacia la pobre aldea
que entre pinares canta
su canción mañanera?...

[38]

CAPRICHO DE CAMPO

El campo es de cristal
florecido.
Rosas verdes,
encajes verdes
arrullan su silencio íntimo.

(Azul mensajería
de nubes
traen y llevan la esencia
de su día).

El campo es de cristal
empañado,

brumoso.
Imagen de cielo invernal.

(Gris mensajería
de nieblas
traen y llevan la esencia
de su tarde yerta).

Las estrellas
punzan la noche del campo
negra.
¿Deshacen la tela
espesa?
La aumentan, ay,
la aumentan...

(Negra mensajería
de nubes negras
traen y llevan la esencia
de la noche del campo
muerta...)

[39]

PAISAJE

El panal dorado
de la tarde, lenta,
lentamente exprime
su luz rubia y buena
sobre el ascetismo
de la tierra yerma.

Y tú, pueblo mío,
en mieles te anegas,
en las que el sol finge
auroras sangrientas...

P A I S A J E

Flor de ensueños malva
son cielos y tierra.
Flor de luz que teje
sus hilos de seda
en claros luceros
y en blancas estrellas.

Celeste en el cielo,
morado en la tierra...

Y tú, pueblo mío,
azul de pureza,
espejo de luces
del cielo y la tierra.
Azul puro, aunque
en el cielo veas
corderos pascuales
desflorando estrellas...

[40]

CANCIONCILLAS
F I N A L E S

A Baltasar Peña Hinojosa

¡Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor!

Arroyitos de plata
te dan su corazón.

Matitas de romero
te dan su fino olor.

Pajaritos de oro
te brindan su canción.

¡Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor.

La tierra ya ha sacado
sus trapitos al sol.

Amarillos de luna
y verdes de limón.

Y mojados del agua
que en invierno cayó.

¡Sal a lavar, niña,
sal a lavar tu amor!

[41]

ESTRELLA DE AGUA

A la negra alberca,
de sombras cautiva,
la luna ofrendaba
su estrella más fina,
mojada de aromas,
de agua y de brisa.

(...Y a la estrella errante,
de luz fugitiva,
a la estrella errante
cantaba la niña).

Mas se ahogó la estrella
de luna, en huída,
y quedó la alberca
más sola y cautiva,
con negra nostalgia
de la luz perdida.

(...Y a la estrella errante,
de luz fugitiva,
a la estrella errante
lloraba la niña).

[42]

¡Ya vendrán los dolores, madre,
ya vendrán!

Primavera—terciopelo
de luz y seda—se irá
por carril de fuego y oro.
Pájaro azul volará.

¡Ya vendrán los dolores, madre,
ya vendrán!

Pájaro azul del ensueño,
que pronto aprendió a volar,
pronto también caerá en tierra
con una herida mortal.

¡Ya vendrán los dolores, madre,
ya vendrán!

Con una herida que el dardo
de la triste realidad
le hiciera en el corazón,
corazón ancho de mar.

¡Ya vendrán los dolores, madre,
ya vendrán!

Primavera—terciopelo
de luz y seda—se irá,
y por carril de agua y nieve
el invierno llegará.

¡Ya vendrán los dolores, madre,
ya vendrán.

[43]

La niña no tiene voz.
Se la ha robado la brisa,
arpa y ruiseñor.

La niña no tiene color.
Se lo ha robado la tarde,
naranja y flor.

La niña no tiene amor.
Se lo ha robado un mal hombre
sin corazón.

[44]

—Júrame que a nadie quieres
ni has de querer en tu vida.

—Te lo juro firmemente
sobre el Sol en agonía;
sobre la cruz temblorosa
que hace el sauce con la ría.

—Dame, amada, alguna prenda
que guardar toda mi vida.

—Toma las monedas de oro
de aquellas cuatro colinas,
en la espléndida bandeja
de un cielo de plata fina.

[45]

RELOJ DE NOCHE

Reloj de la una,
reloj de las dos,
no des ya más horas,
que esas son las horas
de mi amor.

Las tres...

¡Ingrato reloj,
tijera de mi ilusión!

Ya, sí,
ya prosigue

en la noche tu canción.
Que tu voz adelante
el nacimiento del sol.
Que tu voz toque pronto
la muerte del sol.
Y que otra vez en la noche
cante la diana
de mi amor...

[46]

ÍNDICE

Página

DÉCIMAS

Nacimiento de intenciones. 9
Mirada que pones, día. 10
Campo del ayer perdido. 11
Beso de siete colores. 12
Triunfa en la balanza altiva. 13
De este tiempo prisionero. 14
Animosas claridades. 15
En la luz azafranada. 16
Plenitud de oro en turquesa. 17
Solo. Hito de firmeza. 18
¡Ay qué color de ventura! 19
Peregrino de la calma. 20

CANCIONES ILUSIONADAS

Canción al oído. 23
Viaje. 25
Fantasía. 26
Canción del nuevo día. 28
Bajo el pino. 30
Programa. 32
Motivos de San Juan. 33
Ruina. 37
Has venido a mí ayer, hoy. 39
Paralelismo florido. 41
Romance del río. 43
Cacería. 45
Apresé tus palabras. 46
El chopo se asume. 47
La campanada. 48
...Y te emborracharás del vino generoso. 49
Juego del aire. 50
Caminos solitarios. 52
El chopo hiere al cielo. 54
Norte, sur, este, oeste. Mi brújula cambiante. 55

Página

PAISAJE

Sierra. 59
Anochecer. 61
Alamos. 62
Tarde. 63
Romance del amanecer. 64
Capricho de campo. 66
Paisaje. 68

CANCIONCILLAS FINALES

¡Sal a lavar, niña. 73
Estrella de agua. 75
¡Ya vendrán los dolores, madre! 77
La niña no tiene voz. 79
—Júrame que a nadie quieres. 80
Reloj de noche. 81

Este libro se terminó de imprimir

el dia 2 de Febrero de 1929 en la

IMPRENTA «SUR»

San Lorenzo, 12. MÁLAGA

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · GADITANAE