

**CONFIGURACIÓN DE LA METÁFORA**  
**/ROCÍO = LÁGRIMAS/**  
**EN**  
**«EN LAS ORILLAS DEL SAR»**

Celso MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

**PRINCIPIOS DE CATEGORIZACIÓN DE METÁFORAS**

El término «categorización» es quizá el que más exactamente me sirve para dar cuenta del proceso diacrónico por el cual categorías líricas de doble faz, esto es, constituidas por la solidaridad semiótica de significante y significado, adquieren la forma de magnitudes distintivas hábiles para caracterizar un estado de lengua (1) o una norma en el ámbito del lenguaje poético.

Empleo aquí el método que me es habitual para el reconocimiento de este proceso categorizador y que consiste en observar la reiteración de hechos de habla poética (2) en un determinado número de formulaciones, claramente discernibles unas de otras, pero que, en algunas notaciones al menos, sacan a la superficie del significante la existencia de una matriz común que perdura de uso en uso. La matriz, esquema común, establece una relación entre cada uso y el conjunto de usos que integran una serie.

Si se admite que este conjunto de usos conduce a la estabilidad del esquema se puede deducir que se da una clase de implicación que afecta a los hechos de habla poética transformándolos en hechos de lengua. Y si la clase de implicación, o de invariaciones implicadas de uso en uso, no es una implicación hermética, en la que nada nuevo puede ya penetrar (3), o una implicación fundada exclusivamente en el significado (4), sino una implicación verdaderamente semiótica, entonces estamos ante una categoría caracterizada por su capacidad de experimentar mutaciones de uso en uso, y susceptible de alinearse en dos planos, el plano de la lengua poética, donde se inscribe su invariante paradigmática, o esquema-matriz, y el plano del habla poética, donde se manifiesta su variación sintagmática.

De una modalidad o de otra, en la implicación que incumbe a esta clase de unidades o categorías semióticas (metáfora, metonimia, fórmula temática, etc.), se muestra cierta labilidad para modificar sus límites, sus

valores y sus funciones, y, en consecuencia, para intervenir, en condiciones de magnitudes distintivas, en la caracterización de estados de lengua poética y de norma.

En el proceso diacrónico que opera la categorización de unidades semióticas en magnitudes distintivas es posible reconocer ciertos principios que lo gobiernan, cuyo régimen es el siguiente:

1) El **Principio de Estabilización Paradigmática** que, por su naturaleza formal, se entiende en el sentido de que la magnitud distintiva se establece como hecho de lengua en sus elementos constituyentes análogos, conformando la estructura del esquema por abstracción y generalización en virtud del carácter antepredicativo de las notas invariantes.

En el ámbito de la historia de la lengua natural, el proceso de conformación de una unidad semiótica, una unidad léxica o morfemática, se considera etimológico siempre que cumplan el requisito de la derivación el significante material y la sustancia de contenido —por ejemplo, lat. **lacrimam**, esp. **lágrima**— aun cuando la forma de contenido no sea la misma, y no lo es nunca, porque la sistematización de las unidades semióticas en latín y en castellano organiza los campos respectivos de acuerdo con oposiciones peculiares.

En el ámbito de la historia de la lengua poética, el proceso de conformación de unidades semióticas distintivas —por ejemplo, la metáfora /Rocío = Lágrimas/— es bastante similar al de la lengua natural: bajo el esquema-matriz /A = B/ se estabiliza el contenido, una determinada sustancia antepredicativa que subsiste constante a lo largo de las diversas manifestaciones predicativas.

2) El **Principio de Configuración Sintagmática** que, por su naturaleza funcional, se entiende en el sentido de que la polaridad /A = B/ se enuncia en función de un contexto determinado bajo determinaciones semánticas y sintácticas; la determinación semántica configura el esquema-matriz mediante contenidos limitados y limitantes; la determinación sintáctica, por su parte, configura el esquema-matriz por medio de articulaciones y relaciones lineales que le otorgan autonomía sintagmática;

y 3) El **Principio de Normalización del estado de lengua**; por su naturaleza temporal, se entiende este principio en el sentido de que todo estado de lengua poética, especialmente de lengua lírica, trasciende la dialéctica de lo estático y lo dinámico, del **estar** y del **devenir**, en virtud de re-presentaciones normalizadas en una orientación sucesiva (una norma que sucede a otra) o simultánea (normas que coexisten durante un mismo período).

La norma poética no se adecúa de ninguna manera a la mera representación del estado de lengua poética; otra dimensión de la norma poética, en cierta manera complementaria con la de la representación, es la de generar procesos (aspecto dinámico) en la transmisión de temas, en las corrientes de influjos, circuitos de desarrollo autónomo de sus magnitudes distintivas, y, como propiedad correlativa a ésta, la de tender al equilibrio estático (aspecto no dinámico) en la categorización de magnitudes: automatismos, habitualizaciones que se dan en la métrica, en la temática, en la **consuetudo** de las figuras retóricas, etc.

En la lengua poética, como ocurre en el mundo biológico, u orgánico, el uso iterado de una magnitud puede coincidir con trasmutaciones formales en el estado de las cosas, y en las normas que lo regulan. Así, una metáfora en uso durante cierto período engendra, bien sea por encuentros sintagmáticos con metáforas de paradigma diferente, bien sea por adición o sustracción de elementos constituyentes, un comienzo de evolución; si el fenómeno se extiende a un conjunto amplio de magnitudes distintivas en un tramo diacrónico hay entonces lo suficiente, si no para operar por esto sólo modificaciones del estado de lengua poética, sí al menos para insinuar giros en la dirección de una norma.

## ESTADO DE LENGUA POÉTICA Y NORMAS EN EL SIGLO XIX

Quizá —y es justamente éste el desarrollo que me propongo describir aquí— es por la vía de las mutaciones de metáforas por donde podemos, en el ámbito de la lengua lírica, no digo llegar a observar transiciones de estado a estado, pero sí, creo, percibir hechos transformativos que se asientan, o se balancean, sobre hitos singulares de la historia de los procesos evolutivos. Es suficiente, para reconocer que hay transición de estado a estado, o de norma a norma, el que haya procesos de sustitución o reemplazo de formas antiguas por otras nuevas.

Aquí, sin embargo, surge una cuestión: ¿no deberemos decir que un estado de lengua lírica presupone necesariamente, como cualquier estado de lengua natural, una continuidad de elementos característicos que lo hace posible?

Parece que se puede afirmar, e incluso que es comprobable empíricamente, la presuposición de que todo estado de lengua lírica se identifica por componentes de sustancia de contenido, los cuales, de modo prioritario o prevalente, dominan sobre el diseño del conjunto de textos de un período determinado.

Pero importa, desde luego, insistir en que las especificaciones que es posible atribuir a un determinado estado de lengua lírica están en compatibilidad, y son conciliables, con las distintas variedades de norma que el estado de lengua recubre, aun cuando, objetivamente, estas variedades se mezclan entre sí de manera inextricable.

Por de pronto, y en lo que atañe al siglo XIX, la lengua lírica diverge en varias normas cualificadas; normas que se erigen verdaderamente como tales en base a abrirse, en dirección de perspectiva y en dirección retrospectiva, unas a las otras, en orientación multidireccional, confiriéndose contenidos, recursos, artificios y fórmulas temáticas.

Los historiadores de la literatura del siglo XIX han caracterizado tan fuertemente direcciones y períodos en la evolución que transcurre desde 1820 (5) hasta el corpus de textos de los denominados pre-modernistas (Rafael Gil, R. Catarineu, Salvador Rueda, Manuel Reina), que da la impresión de que, entre sí, estos períodos mantienen escisiones plenas, y se bastan a sí mismos en el repertorio de sus características; pero, cosa notable, cuanto más exterior se presenta la escisión entre lírica del romanticismo y del post-romanticismo, del post-romanticismo y del naturalismo, tanto más al mismo tiempo son perceptibles los mecanismos

internos de autorregulación de la lengua poética, sus procesos genéticos, fenómenos de emanación que aportan el protocolo básico que persiste en uso desde Zorrilla (1837), Pastor Díaz (1840) y Espronceda (1840) hasta el esbozo del nuevo estado de lengua que introduce el modernismo.

En lo que concierne al estado de lengua lírica desde 1820 a 1900, está claro que las discontinuidades sólo se justifican si se enfatizan abusivamente determinados eventos exteriores, como la presencia de germanismos a partir de 1857, pero estas irrupciones externas únicamente pueden producirse en el seno de un estado de lengua que permite obtener de sí mismo variadas realizaciones.

Estas circunstancias vienen a mostrar que todo estado de lengua lírica puede ser concebido no solamente como un «estar», dominado por la inercia de lo impermeable y opaco, sino mejor todavía como un «devenir» en el que un conjunto de componentes tienden a un equilibrio estático. En realidad, corresponde a las distintas normas el presidir y restituir los cambios que se desarrollan bajo un único estado de lengua.

Pienso que la cuestión se puede aclarar a partir del momento en que se acepte que «estado de lengua» y «norma» son nociones conexas y complementarias; el estado de lengua, entendido como equilibrio vacilante de un conjunto de normas variadas, y la norma, entendida como representación del estado de lengua, que realiza y detiene la tendencia a la inmovilización, son dos momentos dialécticos de la historia de la lengua poética.

Ahora bien, si la norma es para el estado de lengua una cierta manera de representación o proyección, cabe interrogarse sobre cómo se definiría esta realización en lo que atañe a la evolución 1820-1900. Me limitaré a señalar que la elucidación de esta representación quedaría circunscrita a la dominancia o prioridad de ciertos componentes axiológicos, tales como 'idealidad + emotividad + esencialidad + individualidad + subjetividad' (6), los cuales constituyen algo así como una especie de campo magnético en el que se neutraliza, y al que se ordena, la multiplicidad de normas determinables en la poesía lírica desde 1820 a 1900. Las variedades de re-presentación de este estado de lengua, por singulares e incluso aparentemente antinómicas que parezcan, vuelven a encontrarse en la órbita axiológica definida por el conjunto mínimo de componentes de sustancia que inspira las manifestaciones líricas de estos períodos.

## LA METÁFORA /ROCÍO = LÁGRIMAS/, MAGNITUD DISTINTIVA

Es preciso hacer ver ahora que todo estado de lengua lírica recurre a usos reiterados de categorías semióticas que lo distinguen y, a su vez, lo cumplen y normalizan; se podría decir que, en este aspecto, un estado de lengua lírica es comparable a cartas genéticas, que seleccionan sus cepas e instruyen sobre los genotipos dominantes de desarrollo más propicio; la dominancia y la recesividad en el uso de determinadas magnitudes semióticas es un fenómeno caracterizador de toda norma de lengua lírica. Para ello es necesario que la magnitud semiótica quede erigida, mediante proceso de iteración de texto a texto, en categoría distintiva —remontando su condición de simple hecho de habla— correspondiente a un estado de lengua o a una norma.

En el caso contrario, es decir, en el caso de una magnitud que no llega a integrarse en una serie diacrónica y en un esquema paradigmático, permaneciendo en su condición primaria de vicisitud del decurso, no existen trazos distintivos propiamente dichos que, en alguna medida, sean credenciales de un estado de lengua, o de una norma, y esto por la razón de que no estaríamos ahí en presencia de una magnitud conformada paradigmáticamente y desarrollada diacrónicamente; no tendríamos más que una patente de habla poética, que identifica al texto consigo mismo, pero no al texto con el procomún de un estado normalizado.

Según esto, un desarrollo formal del estado de lengua no es posible más que a partir de la categorización de varias magnitudes semióticas (7), diferentes en el plano del habla poética, pero confluyentes en una serie paradigmática y diacrónica en virtud de poseer en común una sustancia de expresión y de contenido, estableciendo así su genotipo, un hecho de lengua.

Habré de proponer, para explicar mejor este fenómeno, un ejemplo que penetre en lo concreto. Atengámonos a la metáfora /Rocío = Lágrimas/ que, como magnitud distintiva, sanciona, a lo largo de sus usos, la continuidad del estado de lengua que está a la base de la poesía lírica del siglo XIX:

a) en la norma romántica (8):

*Más si gala al bosque umbrío  
el **rocío** suele dar,  
porque aumente así tu encanto  
vierte el **llanto** de piedad.*

Espronceda (1832)

*Yo vi la fresca flor abrirse aprisa  
de la luz matinal a la sonrisa,  
y servirle de gala y atavío  
con su péndula **lágrima** el **rocío**;*

J. Arolas (1840)

*Entonces reverbera el manso río,  
abren su cáliz rosas y azucenas,  
y las **lágrimas** puras del **rocío**  
bordan sus hojas de perfume llenas.*

Zorrilla (1842)

*Gota de humilde **rocío**  
delicada,  
sobre las aguas del río  
columpiada;  
la brisa de la mañana  
blandamente,  
como **lágrima** temprana  
transparente  
mece tu bello arbol.*

Enrique Gil (m. 1846)

b) en la norma post-romántica (9):

*Y en el cáliz umbrío  
de la limpia azucena  
tus **lágrimas** bebí y eran **rocío**.*

J. Selgas (1853)

*Y ese llanto es el **rocío**  
que se columpia en las rosas*  
G. Núñez de Arce (1855)

*las transparentes **lágrimas** en ella  
se me figuraban gotas de **rocío***  
G. A. Bécquer (1859)

*el **rocío** iba cayendo  
en mudas **lágrimas** frías*  
V. Ruiz Aguilera (1862)

*Pero aquellas cuajadas de **rocío**  
cuyas gotas mirábamos temblar  
y caer como **lágrimas** del día*  
G. A. Bécquer (1868)

*temblando brilla en sus pestañas negras  
una **lágrima** pronta a resbalar.  
Y al fin resbala y cae como gota  
de **rocío** al pensar*  
G. A. Bécquer, rima LIV

*Flores, que de aromas llenas  
tornáis vergel su ventana;  
mostradle vuestro **rocío**  
y recordará mis **lágrimas**.*  
A. F. Grilo (1869)

*y vi en llanto bañadas tus mejillas  
cual bañaba el **rocío** las violetas*  
V. W. Querol (1877)

*y son las tenues perlas del **rocío**  
**lágrimas** de los ángeles del cielo.*  
V. W. Querol (1877)

c) en la norma de tradición popular (10):

*Si ves las flores mojadas  
no lo achagues al **rocío**;  
son **lágrimas** que mis ojos  
por tu desdén han vertido.*

Melchor de Palau (1866)

Ahora estamos con mejores posibilidades —eso espero— de poner en evidencia algunas determinaciones que producen una especie de fractura entre norma y norma.

Pienso que la dominancia en la norma llamada romántica tiende a representaciones de la antinomia **Naturaleza/Hombre**, expresada en la metáfora /Rocío-Lágrimas/, bajo contenidos en los que prevalecen componentes axiológicos de 'esencialidad, sensorialidad e individualidad' de impronta arcádica (11) dado que la equivalencia «rocío» = «lágrimas» permanece concentrada sobre la naturaleza externa al hombre —«el bosque umbrío» (Espronceda), «la fresca flor» (Arolas), «el manso río» (Zorrilla), e, incluso, en la transgresión de E. Gil «la brisa de la mañana»— siendo el rocío (la Naturaleza) la referencia que aparece con atributos humanos (lágrimas); en contraposición, la norma post-romántica invierte el sentido de la equivalencia «rocío» = «lágrimas», que se traspone al universo de la sensorialidad humana, representándola con atributos propios de la Naturaleza cósmica: el llanto humano es rocío (Núñez de Arce; Bécquer; Selgas; Grilo); cabe postular, bajo esta norma, componentes de 'emotividad, sensorialidad, sujetividad y esencialidad' de impronta no arcádica sino, más bien, apoyada en el sustrato que corresponde al mito de Dafne (12).

La contraposición entre la norma romántica y la norma post-romántica, en la representación de la antinomia **Naturaleza/Hombre** se resuelve, pues, en las direcciones siguientes:

- \* norma romántica: antropomorfismo de la **Naturaleza**, la cual adquiere atributos humanos sensoriales (el rocío es llanto).
- \* norma post-romántica: cosmización del **Hombre**, el cual adquiere atributos de la Naturaleza (el llanto humano es rocío).

Cada norma, al estar constituida por usos que se consolidan y se condicionan mutuamente, se distingue de las otras normas especificándose por tendencias axiológicas internas y por tendencias a rehusar representaciones no congruentes con la determinación de la axiología normalizada o en trance de normalización.

Un uso cualquiera de carácter iterado se sitúa, en su proceso de normalización, en la esfera de valores compartida. Así, en textos pre-becquerianos se incoa el proceso de ambigüedad o adelgazamiento de la norma romántica, incluso en corpus que no representan anticipaciones de Bécquer, como es el caso de **Poesías** (1857) del marqués de Molíns; en la muestra /Rocío = Lágrimas/ asoma ya la obliteración de la norma romántica: *Como el rocío que la flor restaura/tal vez derrama lágrima ferviente* (cfr. **Obras de don Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns**; prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, 1881, Imprenta y Fundación M. Tello, pág. 63).

Tan pronto como la norma se afianza adquiere carácter menos excepcional, pero también más estable; es algo así como el soporte fenomenológico de los usos. El análisis revela que esta norma post-romántica perdura hasta corpus de textos a primera vista desconectados del

de Bécquer, como si, por una dialéctica indiscernible, suscitase su expansión para llenarse, y darse plenitud más allá de su propia resistencia. En el corpus de textos de Carlos Fernández Shaw (1882) subsiste aún en formulaciones como la siguiente: *y aún sobre su rostro brilla/una lágrima sencilla/que vertió en su desvarío.../iuna gota de rocío/en la flor de su mejilla!* (cfr. Carlos Fernández Shaw, **Poesías Completas**, Gredos, Madrid, 1966, págs. 61-62).

### LA METÁFORA /ROCÍO = LÁGRIMAS/ EN «EN LAS ORILLAS DEL SAR»

Creo que ahora el análisis va a permitirnos progresar rápidamente en la fijación de la norma a la que se adscribe la colección de textos «**En las Orillas del Sar**» (1884), de Rosalía de Castro (1837-1885).

«**En las Orillas del Sar**» registra la metáfora /Rocío = Lágrimas/ según la siguiente formulación (13):

*En cada fresco brote, en cada rosa erguida,  
cien gotas de rocío brillan al sol que nace;  
mas él ve que son lágrimas que derraman los tristes  
al fecundar la tierra con su preciosa sangre.*

La antinomia **Naturaleza/Hombre** se erige aquí como un absoluto: en su esplendor máximo —«brotes frescos; rosas erguidas; sol que nace»— la naturaleza aparece contrastada con la indigencia suprema del ser humano, definido en su condición más alienante, la de la suma tristeza, la consunción de la propia sangre confundida con el humus de la tierra; el Hombre se hace presente a sí mismo como teniendo que ser Naturaleza; el Hombre hace defección de su propia entidad y se susume en Naturaleza, fecundándola. La situación en que la tristeza última le coloca no es ni siquiera un factor de repliegue sobre su propia identidad, manteniéndose como un foco de rebeldía frente a un mundo atroz, o absurdo, sino que, por el contrario, el Hombre expira en comunión con la Naturaleza, cosmificándose, exactamente como expiran las gotas de rocío bajo el sol que nace.

Si, como se puede admitir, el contenido de esta representación es, en sustancia, enunciar que el sino del Hombre no es otro que el de susumir su total condición humana en la vertiente cósmica de la Naturaleza, cabe deducir que se origina aquí una mutación de la sustancia de contenido con respecto a la constante que prevalecía en las enunciaciones de la poesía post-romántica.

La formulación de Rosalía de Castro aporta densidad ontológica a la serie /Rocío = Lágrimas/, reconstituyéndola como un reducto central de la interpretación de la condición humana. En «**En las Orillas del Sar**», esta serie se remonta desde lo sensorial inespecífico de la esencialidad del mito de Dafne (el hombre convertido en cosmos) a una sensorialidad diferenciada de alcance metafísico (la conciencia del hombre ante su último destino): se trata de una interpretación de la suerte de la conciencia humana



entendida como desprovista de todo asidero en razón de su indigencia existencial (= rocío) en contraposición al omnipotente cosmos (= el sol que nace).

¿Todo esto nos proporciona los elementos para postular un cambio en la norma poética del post-romanticismo a partir de «**En las Orillas del Sar**»? Para responder a esta cuestión, o por lo menos aproximar una respuesta, querría anotar primeramente dos aspectos que me parecen fundamentales:

**Primero.** La formulación de la metáfora /Rocío = Lágrimas/ en «**En las Orillas del Sar**» introduce rasgos de una enunciación que está contenida en el texto «Ruinas», de V. Ruiz Aguilera (14), que suena así:

*Y otra vez desprendidos  
de pardo murallón ruedan fragmentos,  
y a su compás las hojas  
del árbol amarillo van cayendo;  
como una y otra lágrima  
de los ojos de un triste sin consuelo,  
o escombros de la vida  
con que al hombre encantaba el soto ameno.*

La transformación del enunciado de V. Ruiz Aguilera «como una y otra lágrima en los ojos de un triste sin consuelo», con referencia a «las hojas del árbol amarillo» (naturaleza caducada y efímera), en «son lágrimas que derraman los tristes», con referencia a «cien gotas de rocío brillan al sol que nace» (naturaleza prepotente), establece la proporcionalidad diferencial de la siguiente ecuación:

$$\begin{array}{c} \text{lágrimas} \\ \text{de} \\ \text{tristes} \end{array} = \frac{\text{hojas de árbol}}{\text{gotas de rocío}} = \frac{\text{caer}}{\text{brillar}}$$

Lo que se aprecia en esta transformación de enunciado es, además, la transmutación del rasgo de sustancia 'individualidad', presente en la formulación de V. Ruiz Aguilera «los ojos de un triste» por el rasgo 'universalidad', asignable a la formulación de Rosalía de Castro, «los tristes».

**Segundo.** La formulación de la metáfora /Rocío = Lágrimas/ en «**En las Orillas del Sar**» aprehende la combinación /Sangre-Rocío/ utilizada también por V. Ruiz Aguilera (15), en el enunciado

*Púrpura es la fuente  
que era cristal limpio,  
sangre a las espigas  
sirve de rocío.*

Advertimos inmediatamente que el par /Sangre-Rocío/ se inscribe en «**En las Orillas del Sar**» con dominancia de rasgos de carácter escatológico (16), que en la formulación de V. Ruiz Aguilera únicamente de modo latente podrían comparecer; no sólo en base a la notación «*secundar la*

tierra», que expresa un componente mítico (17), sino también en razón del sintagma «preciosa sangre», que evoca idiomatismos de la literatura cristiana (18), el verso «*al fecundar la tierra con su preciosa sangre*» se presenta dentro de un proceso de desmitificación de los componentes que constituyen la sustancia de su contenido.

El verso «*al fecundar la tierra con su preciosa sangre*» representa una toma de posición a favor del hombre alienado («*los tristes*»), una nueva manera de ver su situación frente al mito (Urano, Gea, Erinias, Gigantes, Ninfas, Cristo).

El proceso desmitificante que encierra el verso de «**En las Orillas del Sar**», referido a «*los tristes*», se hace notar en la conmutación semiótica que establece con respecto al sustrato de la figura lírica /Sangre-Tierra/ tematizado en textos litúrgicos del cristianismo (19). Hay aquí un cambio de forma literaria cuyo alcance trasciende a la metáfora donde se inscribe. La antinomia **Naturaleza/Hombre**, resuelta de modo dispar en las configuraciones del romanticismo y del post-romanticismo, no se representa ya en «**En las Orillas del Sar**» como una elevación de la Naturaleza mediante antropomorfismos, que acercan la configuración romántica al mito de la Arcadia, ni como mera cosmización del Hombre, que acercan la configuración post-romántica al mito de Dafne; mas entonces ¿cómo se resuelve en «**En las Orillas del Sar?**»; ¿cuál es su estatuto formal literario?; ¿bajo qué norma se configura la síntesis Naturaleza/Hombre?

La configuración de «**En las Orillas del Sar**» al afrontar la antinomia **Naturaleza/Hombre** tiende a interpretarla eliminándola: el Hombre no es Naturaleza en estado parcelario (post-romanticismo) sino que se asimila enteramente a la Naturaleza; es **humus** irradiante de la Naturaleza; su realidad se agota en ser **humus** palpitante, más allá de la metamorfosis del disfraz (mito de Dafne), más acá de la utopía teológica (mito cristiano de la redención).

## NORMA Y ESTADO DE LENGUA DE «EN LAS ORILLAS DEL SAR»

Se observa que la dominancia de los constituyentes de 'ontologicidad' (en oposición al de 'idealidad'), de 'universalidad' (en oposición al de 'individualidad') y 'escatologicidad' (en oposición al de 'sujetividad') son elementos suficientes para operar un cambio en la norma post-romántica.

Cambia, en «**En las Orillas del Sar**», la re-presentación de la forma de contenido en las metáforas distintivas en virtud de la reconfiguración de sus componentes, determinados ahora más por el valor de 'existencialidad' que por el valor de 'esencialidad'. Hay, además, bases genéricas de carácter axiológico que tienden a presentarse íntegramente responsables del cambio de norma (20).

No puedo más que indicarlo aquí, pero creo que en «**En las Orillas del Sar**» se apunta efectivamente la transición hacia un estado de lengua poética diferenciado del estado post-romántico; según es posible entrever a través de magnitudes distintivas, el lenguaje de Rosalía de Castro llega a abolir la norma edificada en el período post-romántico al abrigo de los valores de 'esencialidad', 'individualidad', 'idealidad', cuya vigencia, a

partir de «**En las Orillas del Sar**», queda en el estado residual de una especie de sustancia degradada. Se produce un deslizamiento en el eje de los valores (21), sello normativo del nuevo estado que se refleja en la elección del léxico, en la combinatoria de las metáforas, en la concentración de los referentes de las antinomias fundamentales de los conceptos de Hombre, Naturaleza, Mundo, Vida.

La transición se opera en «**En las Orillas del Sar**» sobre hechos de habla poética todavía no configurados paradigmáticamente en virtud de usos sucesivos, pero que llegan a franquear el umbral entre lo sintagmático y lo paradigmático, estabilizándose en magnitudes distintivas del nuevo estado de lengua, mediante pasos que adquieren corporeidad categorial en estratos peculiares del corpus poético de Antonio Machado (22) y del de Miguel de Unamuno (23).

Llamo aquí la atención sobre un fenómeno que pide amplio análisis por sí solo: me parece que una determinada evolución de la norma poética de «**En las Orillas del Sar**» (24), que no ha sido apreciada hasta ahora, se discierne en la poesía de Miguel de Unamuno bajo figuras poéticas que encierran constituyentes en los que domina el valor de 'existencialidad' sobre los de 'idealidad' y 'esencialidad'.

Veamos algunos ejemplos:

#### EN LAS ORILLAS DEL SAR (1884)

a)

*El era y no era él, mas su recuerdo,  
dormido en lo profundo  
del alma, despertóse*

ed. cit., p. 123

b)

*Cuando en las nubes hay tormenta  
suele también haberla en su pecho*

ed. cit., p. 117

c)

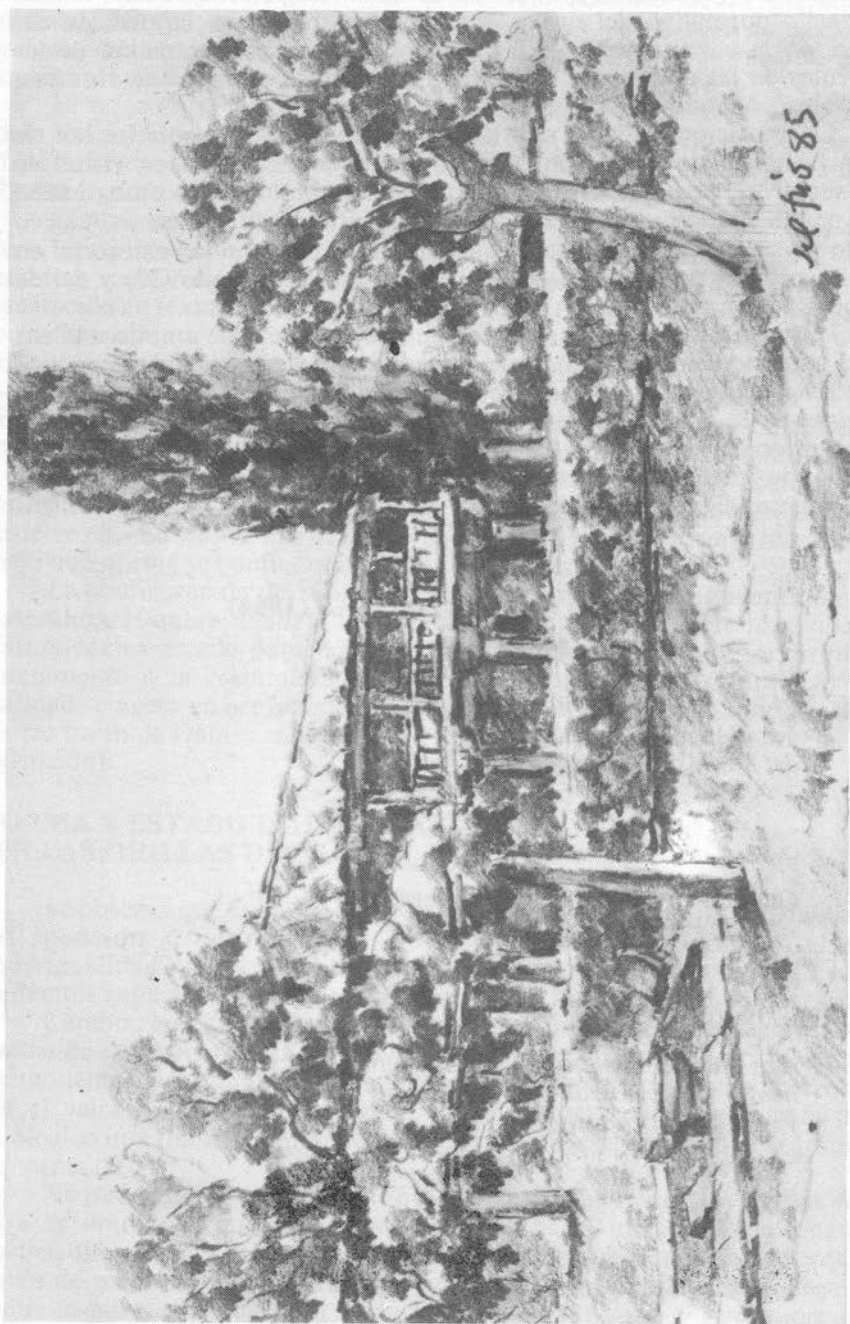
*mas entre el sol que nace y el que triste declina,  
medió siempre el abismo que media entre la cuna  
y el sepulcro en la vida*

ed. cit., p. 113

d)

*Alma que has despertado,  
vuelve a quedar dormida;  
no es que aparece el alba,*

ed. cit., p. 152



Casa de Rosalía en Padrón (La Coruña)

## POESIAS (1907) DE UNAMUNO

a')

*se aduermen tus recuerdos vagorosos,  
te enjabelga la luna por las noches  
y se despiertan*

ed. cit., p. 182

b')

*Entré llevando lacerado el pecho  
convertido en un lago de tormenta*

ed. cit., p. 200

c')

*tiene en tí cuna el sol y en tí sepulcro*

ed. cit., p. 176

d')

**Duerme, mi alma, duerme,  
rayará el alba,  
duerme, mi alma, duerme;**

ed. cit., p. 232

Admito que he hecho cuatro constataciones de las que cada una, tomada por separado, estaría por lo demás, sin duda alguna, sujeta a caución; no digo siquiera que me permiten sacar una inferencia de continuidad entre la norma de «**En las Orillas del Sar**» y «**Poesías**», de Unamuno. Mi provisional criterio es que existe tal continuidad y espero fortificarlo en análisis ulteriores. Si fuese así, la categorización de figuras líricas en «**En las Orillas del Sar**» por medio de usos en el corpus poético de Unamuno establecería una madeja de relaciones intertextuales, un manojo de magnitudes comunes que serían expresión de la normalización de un estado de lengua poética en el que la sustancia de “existencialidad”, “ontologicidad” y “universalidad” predominaría en la organización del universo semántico y en la identidad de los contenidos conformados por la cobertura de cada recurrencia.

## NOTAS

- (1) La noción «estado de lengua», propuesta por F. de Saussure, *Cours*, II, I, alude a algo en cierta manera inaprehensible si se entiende como un estado absoluto, dado que, en rigor, la lengua es lo contrario mismo de un absoluto. Tratándose de un estado de lengua literaria, esta atribución de carácter absoluto desnaturalizaría aún más la noción de Saussure a causa de que el estado de lengua literaria, o poética, cesa y se transforma cuanto más «estado» haya sido.

Si se estima mi revisión en el sentido de que el concepto «estado de lengua poética» sirve a modo de criterio que permite ponderar inclinaciones pendulares desde la continuidad a la discontinuidad en los procesos, se podría decir que cuanto mayor tendencia tenga a la continuidad la lengua poética se muestra girando alrededor de constantes que la revisten, la penetran y la mediatizan; sus manifestaciones, en alguna medida, no son otra cosa que la reproducción de esas constantes a través de alo-constantes, esto es, a través de variaciones combinatorias alotrópicas; en la medida en que los textos reflejan variantes alotrópicas están creando, y participando de un estado de lengua.

- (2) Llamo «habla poética» al conjunto de manifestaciones de la lengua poética, en cualquiera de sus estructuras, que se registra en el texto. Me parece que no es a partir de la lengua (entidad abstracta) como podemos delimitar las constantes, sino sobre bases de inter-relaciones hallables en la sucesión de textos, donde las pautas son reconocibles aunque varíen de una repetición a otra. En el habla poética, las representaciones de constantes de lengua son numerosas, diversas, están en intersección y se superponen. La intersección viene dada por el hecho de que la representación de una constante —por ejemplo, una metáfora iterada de texto en texto— puede quedar cruzada con la representación de otra constante de su misma naturaleza (con otra metáfora iterada). En la superposición de metáforas iteradas ocurre algo semejante a lo que ocurre con los alófonos —cfr. Charles F. Hockett, *Curso de Lingüística moderna*, Eudeba, Buenos Aires, 1971, p. 119— en el sentido de que la representación de una metáfora, constante a lo largo de una sucesión de textos, no termina forzosamente en el decurso cuando comienza la representación de otra metáfora contigua; en realidad, la representación de una metáfora dada en un contexto dado puede aparecer prolongada o esparcida.

- (3) Creo que es en contraposición al cliché, y al tópic, como en parte se presenta la implicación de figuras líricas iteradas de texto a texto; el cliché, por su hermetismo, y el tópic, por su tendencia a la inmovilización semiótica de naturaleza retórica, pueden aparecer y desaparecer y reaparecer sin discriminación con el contexto donde se insertan; son fenómenos retóricos de índole anónima, sin rostro; la implicación de figuras líricas, por el contrario, se afirma como dato discriminable en virtud de su individuación.

La aplicación del concepto de tópic, según los postulados de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), efectuada por David William Foster en lo que respecta a la poesía romántica española —cfr. *Un Índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica española: lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla, Hispanófila XIII* (1969)1-21— demuestra que no se ha aquilatado lo suficiente la diferencia entre tópic y metáfora implicada o iterada porque, en su muestrario, no solamente incluye tópicos, sino también motivos (lo Infinito, el Edén, la Infancia y la Inocencia perdidas) y, en otros casos, verdaderas metáforas distintas, como /Alma = Espejo/.

- (4) En el significado se funda la implicación que unifica los usos de un motivo literario. El de «motivo literario» es un concepto que tiene algo de indeterminación; nada es más corriente, en la llamada crítica temática, que identificar el motivo con una entidad de sustancia de contenido y, por tanto, adscribible casi exclusivamente al pensamiento discursivo; y siendo así, al no encontrarse formado semióticamente, carece de fijación; una especie de inespecificidad desvanece los usos; por ello, las catalogaciones, excelentes y muy meritorias por otro lado, de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1966, y de Elisabeth Frenzel (trad. esp.: *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Gredos, Madrid, 1980), interesan a la historia del lenguaje literario principalmente en lo que concierne al fenómeno de transmisión de arquetipos, y no tanto en lo que tiene que ver con sus procesos de conformación.

- (5) Para el corte sincrónico de 1820, ver Colford, *A Study in the transition from Neoclassicism to Romanticism in Spanish Poetry*, New York, 1942; Albert Derozier, «L'évolution irreversible de la littérature espagnole entre 1789 et 1823 (Comment

l'histoire modifie la littérature pour lui permettre de porter un message explicite)», en *La revision des valeurs sociales dans la littérature européenne à la lumière des idées de la Revolution Française*, Les Belles lettres, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches d'histoire et littérature au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, Paris, 1970, vol I, págs. 163-190; y también David Thatcher Gies, *Evolution/revolution: Spanish Poetry 1770-1820*, *Neohelicon* III (1975) 321-339.

- (6) Cfr. Salvador García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press, Berkeley, 1971; E. Allison Peers, *Literary Ideas in Spain 1839-1854*, *Modern Languages Notes* XXI (Cambridge, 1926) 44-54; y también José María Díez Taboada, *El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX, 1840-1870*, *Filología Moderna* II, 5 (1961) 21-55.
- (7) Todo uso de categorías semióticas indica el lenguaje preferencial que se destaca en la sucesividad diacrónica de los textos, es decir, el lenguaje que reviste los textos con los elementos distintivos de un determinado estado de lengua. Desde este punto de vista, se puede afirmar que el lenguaje preferencial, constituido por magnitudes distintivas, reviste los textos y es revestido por ellos; recubre los textos y éstos se guarecen en él como tras un escudo que salvaguarda su coetaneidad; salir fuera de ese escudo supone un desplazamiento de la norma, un rudimento de cambio.
- (8) La formulación de Espronceda se localiza en el texto «A Matilde», fechado en Londres en 1832; la formulación de Juan Arolas se localiza en el texto «Canción india» (1840), incluida en *Obras*, ed. y est. de Luis F. Díaz Larios, BAE N.º 289, Madrid, 1982, pág. 71. La formulación de Zorrilla se localiza en el texto «El crepúsculo de la tarde», *Poesías*, prólogo de N. Pastor Díaz, Imprenta de don José M.ª Repullés, Madrid, 1840-1842, t.V, pág. 16. En Enrique Gil, se localiza en el texto «Una gota de rocío», en «Poesías líricas», editadas en *Obras Completas de Enrique Gil y Carrasco*, prólogo y notas de Jorge Campos, BAE N.º 74, Madrid, 1954, pág. 3.
- (9) La formulación de J. Selgas se localiza en el texto «Laura», incluido en *La Primavera y el estío*, prólogo de M. Cañete (junio, 1850), Librería de Leocadio López, Madrid, 1877 (5.ª ed. corregida), pág. 195; la formulación de Núñez de Arce se localiza en el texto «La sombra» (1855), incluido en «Versos perdidos», editados en *Miscelánea literaria. Cuentos artículos, relaciones y versos*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1886, pág. 409. La formulación de V. Ruiz Aguilera se localiza en «Armonías» (1862-1865), en la edición *Elegías y Armonías. Rimas varias*, Imprenta, Est. y Galvanoplastia de Aribau (Sucesores de Rivadeneira), Madrid, 1873, pág. 47 y corresponde a «El dolor de los dolores» (1862). La formulación de Antonio F. Grilo se localiza en el texto «Mis mensajeras» incluido en *Poesías*, prólogo de J. Selgas (junio, 1869), Imprenta del Diario de Córdoba, Córdoba, 1869, pág. 342. Las formulaciones de Vicente W. Querol se localizan en *Poesías*, ed. intr. y notas de Luis Guarner, Espasa-Calpe, col. clas. cast. n.º 160, Madrid, 1964, págs. 114 y 183. Las formulaciones de Bécquer corresponden a las rimas XIII (29), LIII(38) y LIV (36).
- (10) La formulación de Melchor de Palau se localiza en el cantar CXVI incluido en *Cantares*, prólogo de Manuel Cañete, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1866, pág. 69.
- (11) El arquetipo que sustancializa el tema de la transfiguración de la Naturaleza bajo trazos humanos data de Virgilio, y cobra relevancia en la literatura románica con J. Sannazaro, *Arcadia* (1504), donde se expresa el antropomorfismo en sentido totalizante: «Tal ch'io credo che l'erbe, e i fonti, e i sassi/e ogni vecel ne pianga in ogni valle», según la exclamación de Logisto, en diálogo con Elpino, en la égloga IV. Cfr. Giacomo Sannazaro, *Arcadia*, ricorretta, & ornata di alcune Annotatione da Tomaso Porcacchi, Venetia MDCLXXII, Per Nicolo Pezzana, pág. 64.
- (12) El arquetipo que sustancializa el tema de la metamorfosis del Hombre bajo trazos que son peculiares de la Naturaleza, data de Ovidio. La transfiguración vegetal tiene a la base la fábula de Apolo y Dafne, hija de una divinidad fluvial, que huye de Apolo transformándose en laurel.
- (13) Se localiza en «Los Tristes», V. En Rosalía de Castro, la metáfora /Rocío = Lágrimas/ adopta componentes épicos: en la epopeya de la existencia humana, el sentido de comunión con la Naturaleza es un movimiento de la conciencia personal que no solamente afronta sino que asume la plenitud de su destino retornando a la placenta del cosmos. Y es aquí acaso donde se reconoce la nota de «existencialidad» que pervade la sustancia de contenido del lenguaje rosaliano porque es aquí donde, sin mitología interpuesta, el Hombre se une a sí mismo consumándose en el Cosmos plenariamente. El motivo de las lágrimas no carece, por otra parte, de sustancia épica. Ver L. Beszard, *Les*

- larmes dans l'épopée, particulièrement dans l'épopée française jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, *Zeitschrift für Romanische Philologie* XXVII (1903) 385-413; 513-549 y 641-673.
- (14) La formulación de V. Ruiz Aguilera se localiza en *Elegías y Armonías. Rimas varias*, ed. cit., pág. 66.
- (15) Cfr. V. Ruiz Aguilera, «Cuadro de Guerra», en *Ecós nacionales y cantares*, Imprenta de la Bibl. de Instrucción y Recreo, Madrid, s.a. (ca. 1873), pág. 109.
- (16) El sustrato escatológico de la figura lírica /Sangre-Rocío/ se localiza en una versión romance francesa de los *Signa Judicii* datada a finales del siglo XII, que enuncia el tema en el sentido siguiente: «Caerá rocío sangriento sobre la tierra». Cfr. José Luis Pensado, *Los Signa Judicii en Berceo*, *Archivum* X (Oviedo, 1960), pág. 241. Berceo registra este componente escatológico bajo la formulación siguiente: «El quinto de los signos será de grant papura, /de yervas e de árboles e de toda verdura, /como diz sant Jherónimo, manará sangre pura». Cfr. G. de Berceo, *Signos que aparecerán antes del juicio final*, XI.
- La literatura judeocristiana, responsable de la recuperación del mito del despliegue cósmico del poderío devastador de la divinidad, abunda en versiones de referentes cruentos al elaborar la imagería escatológica (Apoc. 6, 12; 8,7-8; 16,3). A propósito de los antecedentes persas, babilónicos, e incluso griegos, de los mitos judeocristianos de contenido escatológico, ver E. Böklen, *Die Verwandtschaft der jüdisch-christlichen mit der persischen Eschatologie*, Göttingen, 1902; A Causse, *Les dispersés d'Israël*, París, 1929; y H. S. Nyberg, *Die Religion des alten Iran*, Leipzig, 1938.
- (17) El sustrato de la figura lírica /Sangre-Tierra/ tiene su base en mitos helénicos que relatan pugnas entre dioses. Hesíodo, *Teogonía*, 184, narra el encuentro de Urano y Gea al final del cual, cercenados los genitales de Urano, «cuantas gotas de sangre salpicaron, todas las recogió Gea». El arquetipo, con nota explícita de «fecundidad» de la tierra (Gea), se completa en el enunciado «dio a luz a las poderosas Erinias, a los altos Gigantes de resplandecientes armas, y a las Ninfas sobre la tierra ilimitada».
- (18) En Clemente Romano (ca. 96-98), se utiliza ya el giro idiomático que adjetiva de «preciosas» la sangre de Cristo: «Sanguinem Christi intentis oculis intueamur, et cognoscamus quam pretiosus sit Deo et Patri eius», en *I Ad corinthios*, 7,4; cfr. Rouët de Journel, *Enchiridion Patristicum*, Herder, Barcinone, 1962<sup>22</sup>, pág. 6 (R 12).
- (19) El sustrato que enuncia el tema /Sangre-Tierra/ mediante construcciones que se refieren a la fertilización, en cualquier sentido, de la tierra a través de la sangre, se consolida en textos tempranos de la liturgia cristiana, algunos de los cuales están en relación con el denominado topos de Longinos; por ejemplo, en un himno litúrgico oriental se construye de la siguiente manera: «Confosso tuo latere guttisque divine profluentibus vivifico Sanguinis, Christe, oeconomice in terram destillantibus»; cfr. Severianus Salaville, *De latere Cristi testimonia ex libro liturgico «Octoekhos Paraklétikè»*, *Ephemerides Liturgicae* LIII, *Novae Seriae* XIII (1939) 367, donde se recoge también, tomada del mismo texto litúrgico, la construcción «tota vero terra sanctificata fuit sanguine et aqua ex latere tuo profluyente» (pág. 379). Para el uso del topos de Longinos en la poesía épica románica, ver Martín de Riquer, *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, ed. Prensa Española, Madrid, 1968, pág. 67, que incluye bibliografía al respecto. En la liturgia latina, el tema /Sangre-Tierra/ se enuncia en construcciones del tipo «Sed mundata tuo sanguine terra est», en un himno del siglo XI. Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, ed. Johnson Reprint Corporation, New York and Londres, 1961, vol. XXVII, 203, 9, pág. 279. En el Antifonario de León, se registra el enunciado «et terra purpurata resplendet a sanguine». Cfr. *Antifonario Visigótico de la Catedral de León*, Monumenta Hispaniae Sacra, V, 2, CSIC, Madrid-Barcelona-León, 1953, pág. 128.
- (20) H. Cl. Paullain y Ricardo Carballo Calero caracterizan la filosofía subyacente a los contenidos de la poesía de Rosalía de Castro como «pesimismo». Cfr. Henri Claude Poullain, *Rosalía de Castro y su obra literaria*, editora Nacional, Madrid, 1975; y Ricardo Carballo Calero, *Visión da Vida na lírica de Rosalía de Castro*, en *Estudos rosalianos*, editorial Galaxia, Vigo, 1979, págs. 101-140, publicado anteriormente en *Grial* 50(1975). Carballo Calero precisa que este trasfondo axiológico que informa el corpus poético de Rosalía de Castro es un pesimismo fundamental, pero no absoluto: «En Rosalía hai, con evidencia, unha visión da vida, unha cosmovisión, que caracterizamos polo pesimismo (...), ese pesimismo non é absoluto pero é fundamental» (*Estudos rosalianos*, ed. cit., pág. 135).
- (21) Sobre la función de los ejes axiológicos en la conformación de los contenidos de lengua, ver Gh. Charron et Cl. Germain, *Réflexions épistémologiques et méthodologiques sur l'axiologie*, *La Linguistique* XVII (1981/2) 35-52.



- (22) Sobre la continuidad del Lenguaje de Rosalía de Castro en la poesía de Antonio Machado, ver Rafael Lapesa, *Bécquer, Rosalía y Machado*, en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1971, págs. 300-306. Ricardo Carballo Calero, *Machado desde Rosalía*, en *Estudios rosalianos*, editorial Galaxia, Vigo, 1979, págs. 181-184; E. Suárez Rivero, *Machado y Rosalía: dos almas gemelas*, *Hispania* XLIX (1969)748-754; Douglas Rogers, *Bécquer, Rosalía y Machado, buceadores de sombras*, *Insula* XXI, 241 (1966), págs. 1 y 12.
- (23) En Miguel de Unamuno me intereso especialmente por la parte de su corpus poético anterior a *Rosario de sonetos líricos* (1911), recopilado en la colección *Poesías de 1907*. Cito por la edición de *Obras Completas VI*, Escelicer, Madrid, 1966.
- (24) Cito por la edición de Marina Mayoral, *Clásicos Castalia*, Madrid, 1982.