

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

János S. Petöfi

Università di Macerata

*Sería difícil ocultar que la literatura, en tanto que arte, es una ladronzuela. Que por su naturaleza se adorna con galas ajenas. Que toma de sus hermanas todo lo que la convierte en arte: la sonoridad de la música, la visualidad de la pintura, así como muchos otros atavíos de diferentes dominios (Ágnes Nemes Nagy, "La imagen poética", en Ágnes Nemes Nagy, *Metszetek. Esszék, tanulmányok Incisiones. Ensayos, ...*, Budapest, Magvető, 1982).*

0. Observaciones introductorias

En este artículo me ocuparé de los factores fundamentales de la poesía y de algunas aproximaciones a la misma. Para ello me referiré, en primer lugar, a la necesidad de hacer una distinción entre los términos "lenguaje poético" y "poesía". Después esbozaré un cuadro teórico concebido para cualquier tipo de aproximación. En la parte central del trabajo analizaré, finalmente, los principales elementos de la arquitectónica formal y semántica de los poemas, así como las relaciones más relevantes entre su dimensión formal y su dimensión semántica.

1. El uso de los términos "lenguaje poético" y "poesía"

1.1. Para analizar los términos "lenguaje poético" y "poesía" considero oportuno traer a colación algunas observaciones de Ágnes Nemes Nagy, poetisa y ensayista húngara.

Al estudiar la poesía, Nemes Nagy distingue entre factores no léxicos (el ritmo, la verificación, la construcción de las líneas, la repetición, la composición) y factores léxicos (la materia léxica). Aquéllos pertenecen al dominio de lo perceptible; éstos, por el contrario, son parte de lo que sólo en un sentido traslaticio se puede entender como perceptible. En otras palabras, mientras que los factores no léxicos producen en nosotros *efectos* desde el "exterior", los factores léxicos los producen desde el "interior". Por lo que respecta a su opinión, esto refleja la diversidad entre los dos modos de adquirir experiencia: a través de la percepción sensorial y a través del "segundo sistema de señalización", es decir, a través de la conceptualidad de una lengua.

En su concepción, las palabras (o, mejor, los "sinónimos apropiados") juegan un papel decisivo. Como ella misma afirma,

La palabra es ganglio. La palabra posee un campo de fuerza. Se debe encontrar el sinónimo apropiado con el fin de que él cree un campo idóneo para sí mismo. Además de portar un sentido conceptual y guiar así la atención del lector —un papel que sólo la ceguera podría infravalorar—, la palabra penetra directamente también en lo no conceptual. De este modo la palabra se asocia a los factores no léxicos y crea el campo de la poesía¹.

Las palabras producen el máximo efecto cuando son usadas para construir imágenes poéticas. En este sentido, la imagen está caracterizada del siguiente modo:

La imagen poética, esa visión con un sentido traslaticio, es el medio más audaz de extenderse desde el texto poético hacia lo perceptible. Naturalmente, aquella no puede llegar nunca a aquello hacia lo que se tiende. Podría decir también que constituye un gesto de un atrevimiento inaudito. [...] La imagen poética es un gesto en la poesía que siempre prueba a alcanzar sus límites, prueba a asir fuertemente lo que representa y —en sus mejores variantes— sólo por un soplo no encuentra la presa. Ese 'soplo' es la barrera natural de la expresión establecida en las palabras. Pero, a pesar de todo, la imagen poética constituye el arriesgado *limes* de las artes verbales adelantado en el territorio que hay entre la palabra y el objeto².

Ágnes Nemes Nagy, en el ensayo titulado "La geometría de la poesía", formula también dos intentos de definir la poesía:

Primer intento: la poesía es un conjunto de factores léxicos y de factores no léxicos; la corteza de estos dos tipos de factores se desprende cuando se convierten en parte constitutiva de un poema para crear una nueva unidad organizada, un nuevo signo que induce visiones. Lo que la poesía dice no es expresable fuera de su marco.

Segundo intento: la poesía, como unidad nacida de la fusión, como signo que induce visiones, expresa no solamente lo que es indecible fuera de su marco, sino también la emoción de su ser poesía. Como tal, junto con otros signos artísticos, ella es la exigencia y la necesidad de la conciencia humana³.

1.- Ágnes Nemes Nagy, "La geometría de la poesía", en Ágnes Nemes Nagy, *Metszetek. Esszék, tanulmányok Aincisiones. Ensayos. .../.* Budapest, Magvető, 1982, pp. 174, 177.

2.- Ágnes Nemes Nagy, "La imagen poética", en Ágnes Nemes Nagy, *Metszetek. Esszék, tanulmányok Aincisiones. Ensayos, .../.* cit., p. 19.

3.- *Ibid.*, p. 185.

1.2. Si aceptamos los intentos de Nemes Nagy como explicaciones del concepto de 'poesía', podemos tratar de aclarar también algunas cuestiones ligadas al uso del término "lenguaje poético".

En lo que atañe al uso poético de un lenguaje, es oportuno hacer una distinción entre los términos "lenguaje poético" y "lenguaje de un poema". Sobre la base de tal distinción, el primer término se refiere a un lenguaje que opera con los factores no léxicos o con los factores léxicos de la poesía (y, eventualmente, con ambos tipos de factores) sin crear "un nuevo signo que induce visiones". El término "lenguaje de un poema", por el contrario, está referido al lenguaje de un texto que es un signo entendido como un "signo que induce visiones". Introduciendo esta distinción entre los dos términos se puede, por ejemplo, afirmar con tranquilidad que el lenguaje poético puede ser usado también en la publicidad, puesto que este uso del término no implica que la publicidad, como texto, deba ser considerada como un poema.

De la distinción introducida se sigue una distinción semejante por lo que respecta a los términos usados al hablar de los géneros literarios. Esto es, es necesario distinguir entre los dos siguientes modos de hablar: por una parte, se puede decir que el género de un texto dado es "soneto"; por otra, que el género de un poema dado es "soneto". En el primer caso, la propiedad de ser "soneto" no implica que el texto tratado sea un poema.

1.3. El análisis del lenguaje poético y de la poesía puede ser realizado desde dos puntos de vista diferentes:

- el lenguaje poético y la poesía pueden ser analizados como fenómenos humanos generales, es decir, independientemente de las propiedades de los lenguajes naturales históricamente dados;

- el lenguaje poético y la poesía pueden ser analizados como dependientes de las propiedades de un lenguaje natural históricamente dado, del lenguaje de un autor, etc.

Por lo que se refiere al primer punto de vista, se intenta dar una respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué es lo que ha motivado el nacimiento del lenguaje poético o de la poesía?; ¿cuál es la función general del lenguaje poético o de la poesía?; ¿cuáles son los rasgos generales del lenguaje poético o de la poesía?; ¿cómo ha cambiado la función y el conjunto de esos rasgos en el curso de la historia?; etc.

En cuanto al segundo punto de vista, se intenta, por una parte, dar una respuesta a análogas preguntas formuladas a propósito de un lenguaje natural o registro históricamente dado y se tratan, por otra, los aspectos de la arquitectónica formal y semántica de un poema dado.

En los capítulos siguientes me ocuparé solamente de los aspectos de la arquitectónica formal y semántica de poemas concretos.

2. Aproximaciones a la poesía. Un cuadro teórico

Por lo que respecta a las aproximaciones a la poesía, se puede distinguir entre el tipo *analítico-creativo* y el tipo *creativo-productivo*. En mi opinión, es posible construir un cuadro teórico integrador que pueda ser usado para uno y otro tipo de aproximación.

2.1. Uso el término "aproximación *analítica*" cuando el texto de un poema que ha de ser analizado (interpretado) es accesible a los intérpretes desde el inicio del proceso interpretativo. En este caso, "interpretar" significa 'llevar a cabo' un conjunto de operaciones sobre o con ese texto. Con todo, uso también junto a aquélla el adjetivo "creativo" porque en un

poema ni los factores no léxicos ni los factores léxicos vienen dados a todos por igual y, por tanto, ni unos ni otros pueden ser tratados como propiedad inherente del texto. El conocimiento de la arquitectónica formal y semántica de un poema no es el resultado de un descubrimiento, esto es, no se obtiene a partir de lo que se encuentra en el texto, sino que siempre es el resultado de una creación, es decir, de la interacción entre el texto en cuestión y el conocimiento del intérprete.

En relación con la *aproximación analítico-creativa* trataré aquí sólo dos distinciones importantes:

- es necesario distinguir entre la *interpretación explicativa* y la *interpretación valorativa*; guiado por la concisión, podría decir que las finalidades de la primera serían la de crear una descripción de la arquitectónica formal y semántica (y de la significación poética) de los poemas y la de asignar esa descripción al poema en cuestión; la finalidad de la segunda sería la de valorar dicha arquitectónica (dicha significación) sobre la base de un sistema de normas cualquiera⁴;

- es necesario distinguir entre los *posibles puntos de vista del intérprete*: (a) el intérprete puede intentar recoger informaciones sobre la época, el contexto socio-cultural, la preparación intelectual, la intención, etc., del autor y puede querer interpretar el texto sobre la base de ese conocimiento; (b) el intérprete puede querer identificar lo que se puede encontrar intersubjetivamente en el texto que ha de ser interpretado (esto es, sus propiedades inherentes) y lo que necesariamente resulta de la interacción entre el texto que ha de ser interpretado y el intérprete; (c) el intérprete puede querer realizar una confrontación entre su conocimiento y sus expectativas contextuales, por un lado, y el texto que ha de ser interpretado, por otro (es decir, puede querer averiguar qué es lo que el texto le puede "decir"). En el primer caso, el *autor* del texto es el factor central en el proceso interpretativo; en el segundo caso lo es el *texto* mismo y, en el tercero, el *intérprete*. En la práctica interpretativa los tres puntos de vista deben ser considerados legítimos incluso en la enseñanza escolar.

2.2. En lo que atañe a la *aproximación creativo-productiva*, hablamos de los siguientes tres tipos: (a) *construcción libre* de un poema, (b) *construcción* de un poema *análogamente* a un modelo dado y (c) *aproximación anticipadora* de un poema no conocido por los intérpretes. En el primer caso se puede elegir libremente ya el tema ya la forma del poema que ha de ser construido; en el segundo caso se intenta imitar un poema dado en lo que atañe al contenido, a la forma o a ambos y, por último, en el tercer caso se recibe la materia reorganizada o reducida de un poema desconocido que se pretende interpretar analíticamente a continuación y con tal materia se desarrollan ejercicios.

Puesto que estoy convencido de que el último tipo de aproximación creativo-productiva es particularmente eficaz, creo oportuno mencionar algunos casos ejemplificadores:

- se puede reorganizar la composición de un poema (esto es, se puede cambiar el orden de los constituyentes de cada una de sus líneas, el orden de sus líneas o el orden de sus estrofas) e intentar hacer reconstruir su orden original o hacer construir un orden motivable;

- se puede cambiar la forma física de un poema (es decir, se pueden escribir sus líneas una tras otra manteniendo el orden original pero cambiando su aspecto visual; se puede alte-

4.- Por lo que respecta a los diferentes tipos de interpretación, vid. János S. Petőfi, "Verso una teoria e filosofia semiotica della comunicazione umana prevalentemente verbale", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, XXII-XXIII (1989-1990), Padova, Ediz. Antenore, 1991, pp. 621-641.

rar la organización estrófica original, etc.) e intentar hacer reconstruir su forma física original o hacer construir una forma física motivable;

- se pueden eliminar algunas palabras de un poema (por ejemplo, se puede suprimir uno de los constituyentes del par "adjetivo + sustantivo", del par "adverbio + verbo" o del par "sujeto + predicado") e intentar hacer rellenar el espacio vacío.

La finalidad de estos ejercicios es la de obtener un conocimiento más profundo de las funciones que los diferentes elementos constitutivos de un poema dado (esto es, sus construcciones sintácticas, métrico-rítmicas y estróficas, la elección de las palabras y de las imágenes poéticas por parte de su autor, etc.) desempeñan en su composición⁵.

2.3. Para que los procesos interpretativos analítico-creativo y creativo-productivo sean compatibles entre sí me parece evidente y necesario crear un *cuadro teórico* en cuyo interior tanto uno como otro puedan ser llevados a cabo.

Con la construcción del cuadro teórico que yo llamo *textología semiótica* mi intención es la de hacer posible, entre otras cosas, esa compatibilidad. En el espacio de este artículo no puedo presentar detalladamente dicho cuadro; solamente introduciré los términos con los que la textología semiótica opera. Como mínimo, estos términos tienen la función de estructurar las preguntas que se deben hacer cuando nos ocupamos de un poema.

Tales términos están organizados de acuerdo con el diseño de un modelo ségnico y se encuentran parcialmente explicados en la Figura 1. Los ejemplos tratados en el siguiente capítulo servirán para proporcionar más amplias explicaciones⁶.

5.- A propósito de la composición analógica vid. János S. Petöfi, "Giochi poetici", en *Insegnare*, 11/12, 1988, pp. 18-27.

6.- Los diferentes aspectos de la textología semiótica son tratados en los siguientes trabajos: János S. Petöfi, "Gli aspetti della significazione testuale ed il loro trattamento semiotico testologico", en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, XXIV (1991), Padova, Editrice Antenore, 1992, pp. 457-474; János S. Petöfi, "Textologia semiotica e didattica", en Paola Desideri (a cura di), *La centralità del testo nelle pratiche didattiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1991, pp. 7-23 y János S. Petöfi, "Incontri ravvicinati per l'interpretazione della poesia", en *Metafore. Lingue, letterature, storia nella scuola superiore*, 1991 (5), pp. 42-56. (Para más información bibliográfica sobre la investigación teórica y práctica de János S. Petöfi vid., además, los siguientes trabajos publicados en lengua española o en nuestro país: János S. Petöfi y Antonio García Berrio, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978; János S. Petöfi, "Funciones de expresión, oraciones, actos comunicativos, textos. (Aspectos del significado y de su tematización en la estructura de una teoría textual)", en *Estudios de Lingüística*, 2, 1984, pp. 207-231 y János S. Petöfi y Imel Sözer, "Static and Dynamic Aspects of Text Constitution", en *Anales de Literatura Española*, 4, 1985, pp. 285-325. Vid. también Tomás Albaladejo Mayordomo, "Aspectos del análisis formal de textos", en *Revista Española de Lingüística*, XI, 1, 1981, pp. 117-160; Tomás Albaladejo Mayordomo, "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual", en *Lingua e Stile*, XVIII, 1, 1983, pp. 3-46; Tomás Albaladejo Mayordomo, "Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual", en *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XI, III, 1-2, 1984, pp. 265-284; Tomás Albaladejo Mayordomo y Antonio García Berrio, "La lingüística del texto", en Francisco Abad Nebot y Antonio García Berrio (coords.), *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 217-260; Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo Mayordomo, "Estructura composicional. Macroestructuras", en *Estudios de Lingüística*, 1, 1983, pp. 127-180; Francisco Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1987; Francisco Chico Rico, "La organización del material semántico-intensional en la macroestructura del texto literario", en Michael Metzeltin (Hrsg.), *Probleme der Textsemantik*, número especial de *Folia Linguistica*, XXV, 1-2, 1991, pp. 143-154; Francisco Chico

3. La arquitectónica formal y semántica de los poemas

Para tratar los elementos constitutivos de la arquitectónica formal y semántica de los poemas (y explicar los términos de la textología semiótica) utilizaré dos pequeñas antologías de textos (vid. los textos señalados con los símbolos *T1-17* y *T0.a-T3.3* en las páginas que siguen)⁷.

Rico, "Lingüística del texto y Teoría literaria", en *RHCE. Revista de Filología Hispánica*, VIII, 2, 1992, pp. 226-264 y Francisco Chico Rico, "Spanisch: Textlinguistik", en Günter Holtus, Michael Metzeltin y Christian Schmitt (Hrsg.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Band/Volume VI, 1, Tübingen, Max Niemeyer, 1992, pp. 179-188 (N. del T.).

7.- Los datos bibliográficos de las fuentes de estos textos son los siguientes:

T1: Das Sprachbastelbuch, Wien/München, Jugend und Volk, 1975, pp. 14-15;

T2: Hans P. Hoch, "Lichtbewegung", en Hans P. Hoch, *Scriptura. Meisterwerke der Schriftkunst und Typographie ausgewählt und herausgegeben von Hans A. Halbey*, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1990, p. 99;

T3: Ralph Prins, "Poster for Amnesty International", en Hans P. Hoch, *Scriptura. Meisterwerke der Schriftkunst und Typographie ausgewählt und herausgegeben von Hans A. Halbey*, cit., p. 209;

T4a: Guillaume Apollinaire, Alcoöl, Calligrammi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, p. 292;

T4b: Guillaume Apollinaire, Calligramas, edición y traducción de J. Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1987, p. 117;

T5: Carlo Belloli, tavole visuali, Roma, 1948, p. 38;

T6 y T7: Václav Havel, Das Gartenfest. Die Benachrichtigung. Zwei Dramen, Essays, Antikoden, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1989, pp. 232 y 229;

T0.a y T0.b: en Giacomo Leopardi, Canti. Paralipomeni, poesie varie, traduzioni poetiche e versi puerili, a cura di Carlo Muscetta e Giuseppe Savoca, Torino, Giulio Einaudi, 1968, pp. 706-707;

T1.a: reproducción del manuscrito conservado en Nápoles, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 6;

T1.b: reproducción del manuscrito conservado en Visso, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 7;

T2.a: ed. "Il Nuovo Ricoglitore", N. 12, Dic. 1825, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 8;

T2.b: ed. Versi del conte G. Leopardi, Bologna, Dalla Stamperia delle Muse, 1826, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 9;

T2.c: ed. Canti del conte G. Leopardi, Firenze, Guglielmo Piatti, 1831, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 10;

T2.d: ed. Canti di G. Leopardi, Napoli, Saverio Starita, 1835, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 11;

T2.e: ed. Giacomo Leopardi, Poesia, con prefazione di Ruggero Bonghi, Roma, Tipografia Elzeviriana, 1882, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 12;

T2.f: reverso de la cartulina con el autógrafo de "L'Infinito". La librería leopardiana "La Donzella", Recanati;

T2.g: Giacomo Leopardi, Canti, introduzione, commenti e note di Fernando Bandini, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1975, pp. 119-120;

T3.1a: traducción japonesa de "L'Infinito" realizada por Isamu Taniguchi, 1981, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 89;

T3.1b: traducción japonesa de "L'Infinito" realizada por Torau Tsutsumi, 1931, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 81;

T3.2: traducción inglesa de "L'Infinito" realizada por J. M. Morrison, 1900, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 41;

T3.3: traducción alemana de "L'Infinito" realizada por Joseph Maurer, 1985, en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 57.

3.1. "Vehiculum" y "vehiculum-imago"

3.1.0. Cuando interpretamos un texto nos enfrentamos a su manifestación física. El término "vehiculum" se refiere a esta manifestación (en la textología semiótica el término "texto" está referido a un complejo signico en un sentido relacional, es decir, al componente *significans*, al componente *significatum* y a su relación; en este contexto, el *vehiculum* forma parte del componente *significans*).

En la primera fase de la interpretación se crea una imagen mental del *vehiculum* (el *vehiculum-imago*) y es con ella con la que se operará en las siguientes fases interpretativas (cuando se interpreta un texto recitado en vivo, esto es, cuando la percepción del *vehiculum* no es repetible, sólo esa *imago* estará a disposición del intérprete).

t1

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

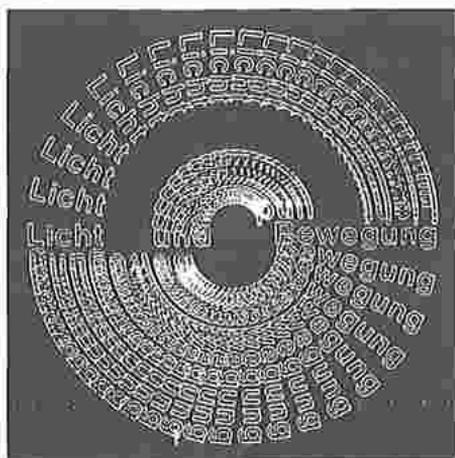
Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Das ist immer dasselbe.

Ist das immer dasselbe?

t2



t3



t4.a

Cœur couronné et miroir



Q U M R
 ES OIS I EU ENT
 TOUR A TOUR
 RENAISSANCE AU CŒUR DES POÈTES



t4.b

CORAZON CORONA Y ESPEJO



Q U M R
 OS EYES E UE EN
 UHOS Y OTROS
 RENACEN EN EL CORAZON DE LOS POETAS



T2.a

L' INFINITO.

Idillio I.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminato
 Spazio di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Infinità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

T2.c

L' INFINITO.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminato
 Spazio di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

T2.b

L' INFINITO

Idillio I

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminato
 Spazio di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Infinità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

T2.d

L' INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra queste
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

T2.e



Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando; e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio;
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

T2.g

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 e questa siepe, che da tanta parte
 dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 spazi di là da quella, e sovrumani
 silenzi, e profondissima quiete
 io nel pensier mi fingo; ove per poco
 il cor non si spaura. E come il vento
 odo stormir tra queste piante, io quello
 infinito silenzio a questa voce
 vo comparando; e mi sovvien l'eterno,
 e le morte stagioni, e la presente
 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
 immensità s'annega il pensier mio:
 e il naufragar m'è dolce in questo mare.

T2.f

L'INFINITO

Recanati 1819 - (Dagli autografi napoletani)

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 e questa siepe, che da tanta parte
 dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

Ma sedendo e mirando, interminati
 spazi di là da quella, e sovrumani
 silenzi, e profondissima quiete
 io nel pensier mi fingo; ove per poco
 il cor non si spaura. E come il vento
 odo stormir tra queste piante, io quello
 infinito silenzio a questa voce
 vo comparando; e mi sovvien l'eterno,
 e le morte stagioni, e la presente
 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
 immensità s'annega il pensiero mio:
 e il naufragar m'è dolce in questo mare.

T3.1a

つねにいとしかりしは この孤嶺な小山【タボル山のこと】
 とこの垣根。そは最果ての地平線の大半より
 視線を拒けたり。

されど坐して 凝視しつ、
 かゝの垣根の彼方の限りなき空間と
 超人的沈黙と 深閑たる静寂を
 心のうちで 想ひ描きたり。そこでは
 心も殆ど恐れざり、而して 冥が
 これらの木立の間で葉音を立つるを聞きし時、
 余は かゝの無限の沈黙を この(風の)声と
 比較し接けたり。而して心に浮かびしは
 永遠と 死せる時日と 生ける現時と
 その(風=歴史の)音、かくて この(空間時間の)廣大無辺
 の中で 余の思ひは溺れたり。
 —而して この海中の難逃は 余に快かりき。

13. 1b

無限
この寂しき丘でわれにはつねに懐しき
また遠き地平地のかたわの低めを
われにさへさるこの生涯も
こゝれこゝろのみ願ひつゝ
果てなき途程にわれは思ふ
この世ならぬ沈黙と深き、ふかき寂寞を
かくてわが心恐れふるふ
なほ枝の闇をゆるがす根の如く
無限の沈黙をこの音になぞらへつゝ
われは参む、永遠と死にたる歲月を
またうつしよのこの瞬間と
この音のいかたひなくかき
涙てなき萬有の中にわが思ひは沈み
この海に懸懸せんこそ
われにはこよなくうれしき

13. 2

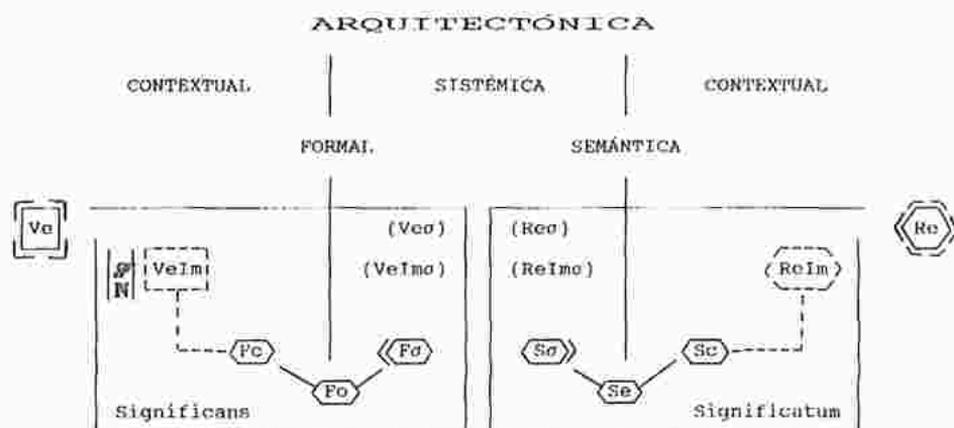
THE INFINITE

DEAR ever to my heart that lonely hill
Hath been, that hedge, too, which extending wide
The view of farthest horizon doth hide.
Here as I sit and muse, my thoughts at will
Do summon scenes of boundless space behind,
Of silence passing human ken, and rest
Unbroke, unfathom'd, whereat the breast
In awe doth well-nigh sink! And when the wind
I hear surge through the rustling leaves that sway,
I aye compare its whispers with that all
Pervading silence deep, and I recall
Eternity, and ages passed away!
The present lives, and all its stress with me,
How'er. Thus in the boundless Infinite
My fancy sinks, like drowning man from sight—
How sweet to suffer wreck on such a sea!

13. 3

DAS UNENDLICHE

Mir war der stille Hügel immer heilig
und diese Hecke, die von allen Seiten
den Blick mir bindet (der so ferneneilig).
Unendlich aber fließen meine Welten
Zur andern Welt, und überirdisch schweigen
und wuchten starr im Äther jene Räume,
die meinem Geiste große Bilder zeigen
und mir im Herzen wecken tiefe Träume.
Und weint der Wind im laubigen Gehege,
so hör' ich in den Lüften leises Flüstern,
und fühle wie der alten Zeiten Wege
mit taubem Ton die Ewigkeit umdüstern,
Und wie der Ruf der neuen null und nichtig.
Und meine nimmermüden Träume trinken,
vom Grenzenlosen übersatt und sichtig,
wie leckes Schiff die See, und süß versinken.



- | | | |
|------|--|---|
| Ve | | manifestación física de un comunicado <i>l=vehiculuml</i> ; |
| S | | forma físico-semiótica de un <i>vehiculum l=figural</i> ; |
| N | | materia lingüístico-semiótica ("alfabética") de un <i>vehiculum l=notatial</i> ; |
| Velm | | imagen mental de un <i>vehiculum l=vehiculum-imagol</i> ; |
| Fo | | arquitectónica formal de un <i>vehiculum l=formatiol</i> ; |
| Fc | | arquitectónica formal asignada a un <i>vehiculum</i> dado en una situación comunicativa dada <i>l=formatio contextualist</i> ; |
| Fσ | | arquitectónica formal asignada a un <i>vehiculum</i> dado sobre la base del sistema formal (convencional) del <i>medium</i> utilizado -a través de su formación contextual- <i>l=formatio sistemicol</i> ; |
| Se | | arquitectónica semántica de un <i>vehiculum l=sensusl</i> ; |
| Sσ | | arquitectónica semántica asignada a un <i>vehiculum</i> dado sobre la base del sistema semántico (convencional) del <i>medium</i> utilizado -a través de su formación sistémica- <i>l=sensus sistemicul</i> ; |
| Sc | | arquitectónica semántica asignada a un <i>vehiculum</i> dado en una situación comunicativa dada -a través de su formación contextual y sistémica y de su sentido sistémico- <i>l=sensus contextualist</i> ; |
| Relm | | imagen mental de un <i>relatum l=relatum-imagol</i> ; |
| Re | | configuración de estados de cosas (normalmente no lingüísticos/mediales) expresada presumiblemente en un <i>vehiculum</i> dado <i>l=relatuml</i> ; |

(Los componentes representados entre paréntesis corresponden a los respectivos componentes sgnicos contextuales.)

COMPONENTES DE PRIMER GRADO DEL COMPLEJO SGNICO

Figura 1

Cuando se habla del *vehiculum* o de su imagen mental es oportuno hacer una distinción entre su aspecto físico-semiótico (la *figura*), que es accesible incluso a los intérpretes que no comprenden la lengua del texto en cuestión, y su aspecto lingüístico-semiótico (la *notatio*), que es accesible solamente a los intérpretes que conocen la lengua del texto en cuestión.

En la constitución de la *figura* de un *vehiculum* verbal escrito o impreso el tipo de letra y la configuración visual de las letras y de las palabras son importantes y pueden jugar un papel decisivo en la significación.

Por lo que se refiere al tipo de letra:

- El *vehiculum* *t1*, además de representar tipos de letra diferentes, constituye un "juego autorreferencial". Es decir, la frase repetida "Das ist immer dasselbe" significa 'Esto es siempre lo mismo'. Viendo las diferentes formas de cada una de las frases repetidas, no podemos considerar casual que la última frase tenga la forma de una pregunta.

- En el *vehiculum* *t3* las dos letras "O" están configuradas por las dos manillas de unas esposas; el hecho de que la primera manilla se encuentre cerrada y la segunda abierta se corresponde con el significado del *vehiculum* en cuestión (la frase "LET PEOPLE GO" significa 'Dejad ir a la gente').

En cuanto a la configuración visual:

- El *vehiculum* *t2* está construido con las tres palabras alemanas "Licht" ('luz'), "und" ('y') y "Bewegung" ('movimiento'). Las repeticiones de estas palabras se encuentran reagrupadas y parcialmente sobrepuestas de tal modo que la configuración significa también con su *figura*, esto es, imita el movimiento de la luz.

- Los *vehicula* *t4.a-17* representan *vehicula* de caligramas, es decir, construcciones en las que también la configuración de las palabras "comunica": en las dos versiones lingüísticas de *t4* las palabras están ordenadas de acuerdo con su significado conceptual; contrariamente, en *t6* y en *t7* la configuración tiene un significado icónico que contradice el significado conceptual de las palabras utilizadas: la palabra alemana "Freiheit" significa 'libertad', pero la configuración de las repeticiones de dicha palabra representa icónicamente los barrotes de una prisión; por su parte, la palabra alemana "vorwärts" significa '¡adelante!', pero la configuración de las repeticiones de dicha palabra representa un movimiento circular. El autor de estos dos *vehicula*, Vaclav Havel, que llamaba a estos textos "antípodos", criticaba en 1964 de este sutil modo el régimen político de su país.

En la constitución de la *notatio* el factor dominante es la lengua del *vehiculum* en cuestión. Por lo que respecta a los *vehicula* *t1-17*,

- la lengua de los *vehicula* *t1*, *t2*, *t6* y *t7* es el alemán;
- la de *t3* es el inglés;
- la de *t4.a* es el francés;
- la de *t4.b* es el español;
- la de *t5* es el italiano.

3.1.1. A propósito de los *vehicula* *T0.a-T3.3* podemos hacer las siguientes observaciones *analíticas*.

En lo que atañe a la *figura* de estos *vehicula*:

- En los *vehicula* *T1.a* y *T1.b* las letras son quirográficas.

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

- Si alguien no conoce la escritura japonesa (y por eso no puede saber que los *vehicula* T3.1a y T3.1b son *vehicula* de textos japoneses), puede presuponer en un contexto dado que también estos dos *vehicula* están contruidos con signos verbales.

- La *figura* de T0.a representa la de un fragmento de prosa.

- La *figura* de los otros *vehicula* (con excepción de la del *vehiculum* T3.1b) se presenta como la de un poema. Para tratar también la *figura* de T3.1b como *figura* de un poema hay que saber que en la lengua japonesa existe un modo convencional de organizar los caracteres sobre cuya base las líneas se escriben verticalmente y de derecha a izquierda.

- Las *figurae* de T1.a-T2.g tienen las siguientes propiedades (vid. la Tabla 1).

T1.a	título complejo	inicio de línea con letras mayúsculas	primera línea sangrada a la izquierda
T1.b	título complejo	inicio de línea con letras mayúsculas	primera línea sangrada a la derecha
T2.a	título complejo	inicio de línea con letras mayúsculas	primera línea sangrada a la izquierda
T2.b	título complejo	inicio de línea con letras mayúsculas	sin sangrados (primera letra con formato mayor)
T2.c	título simple	inicio de línea con letras mayúsculas	sin sangrados (primera letra con formato mayor)
T2.d	título simple	inicio de línea con letras mayúsculas	sin sangrados (primera letra con formato mayor)
T2.e	título simple	inicio de línea con letras mayúsculas (el poema está emarcado en una media cornisa decorativa)	primera línea sangrada a la izquierda (primera palabra con letras mayúsculas y primera letra con formato extra-grande)
T2.f	título con informaciones	primera y tercera líneas con letras iniciales mayúsculas	primera y tercera líneas sangradas a la derecha
T2.g	sin título	primera y tercera líneas con letras iniciales mayúsculas	sin sangrados

Tabla 1

Por lo que se refiere a la *notatio* de los *vehicula* T0.a-T3.3,

-la lengua de T0.a-T2.g es el italiano;

-la de T3.1a y T3.1b es el japonés;

-la de T3.2 es el inglés;

-la de T3.3 es el alemán.

En la *notatio* de T2.a-T2.g encontramos las siguientes diferencias (vid. la Tabla 2):

	T2.a	T2.b	T2.c	T2.d	T2.e	T2.f	T2.g
1	De l'utlitan						
4.5	Integritate / Spazio						
8	Integritate						
4	quinta						
7	Flings						
15	e' il sono						
12	quinta						
11	Integritate						
14	quinta						
16	e' il naufragio						

Tabla 2

La descripción analítica detallada de la *figura* y de la *notatio* sólo puede ser hecha en el cuadro del análisis de la arquitectónica formal y semántica.

3.1.2. Con los *vehicula* aquí tratados también se pueden realizar operaciones *creativo-productivas*. Una de estas operaciones puede ser, por ejemplo, la siguiente: manteniendo el orden original de los elementos constitutivos del *vehiculum* en cuestión, cambiamos su *figura* e intentamos hacer reconstruir su *figura* original (o hacer construir una *figura* motivable).

(a) En cuanto a los caligramas, se pueden dar, por ejemplo, los elementos verbales del *vehiculum* 14.b (que tiene la forma de un corazón) en orden lineal (esto es, "MI CORAZÓN COMO UNA LLAMA INVERTIDA") y, con tales elementos, intentar hacer construir caligramas.

(b) Presentaré ahora los resultados de otro ejercicio llevado a cabo por veinticinco licenciados italianos. Los participantes recibieron el poema "Alla Luna" (vid. T4), de Giacomo Leopardi, en la forma representada en T4.

T4

O graziosa luna, io rammento
 che, or volge l'anno, sovra questo colle
 io venia pien d'angoscia a rimirarti:
 e tu pendevi allor su quella selva
 siccome or fai, che tutta la rischiari.
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
 il tuo volto apparìa, che travagliosa
 era mia vita: ed è, né cangia stile,
 o mia diletta luna. E pur mi giova
 la ricordanza, e il noverar l'estate
 del mio dolore. Oh come grato occorre
 nel tempo giovanil, quando ancor lungo
 la speme e breve ha la memoria il corso,
 il rimembrar delle passate cose,
 ancor che triste, e che l'affanno duri!

²T4

O graziosa luna, jo rammento che, or volge l'anno, sovra questo colle io venia pien d'angoscia a rimirarti: e tu pendevi allor su quella selva siccome or fai, che tutta la rischiari. Ma nebuloso e tremulo dal pianto che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci il tuo volto apparìa, che travagliosa era mia vita: ed è, né cangia stile, o mia diletta luna. E pur mi giova la ricordanza, e il noverar l'estate del mio dolore. Oh come grato occorre nel tempo giovanil, quando ancor lungo la speme e breve ha la memoria il corso, il rimembrar delle passate cose, ancor che triste, e che l'affanno duri!

La tarea era la de construir la *figura* (estrófica o no estrófica) de un poema a partir de ²T4. Aunque el texto en cuestión, como se ve, carecía de título, muchos reconocieron en él "Alla Luna". No obstante, solamente dos de los veinticinco participantes estuvieron en condiciones de reconstruir la *figura* original. Los resultados aparecen representados en la Tabla 3.

ALLA LUNA	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	S
O graziosa luna.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5
io mi rammento.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	14
che.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
or volge l'anno.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6
sovra questo colle	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	13
io	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
venia pien	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
d'angoscia	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
e rimirarti:	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	123
e tu pendevi allor	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
su quella selva	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	123
siccome or fai,	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5
che tutta la rischiari.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	174
Ma nebuloso e tremulo	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
dal pianto	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	121
che	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
mi angora	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
sul ciglio.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	10
alle mie	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
luci	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11
il tuo volto apparìa.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	15
che travagliosa	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	10
era mia vita:	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	13
ed è,	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
né cangia stile.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	12
o mia diletta luna.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	17
E pur mi giova	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	8
la ricordanza,	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	15
e il	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
noverar	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
l'estate	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	8
del mio dolore.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	19
O come grato	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
occorre	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11
nel tempo	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
giovanil.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11
quando	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
ancor lungo.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	5
la speme	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	11
e breve	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
ha	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
la memoria	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2
il corso,	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	121
il rimembrar	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
delle passate cose.	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	121
ancor che	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
triste,	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1
e che l'affanno duri!	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	15
[148]	S: 14	20	17	16	17	15	16	16	14	17	14	18	16	18	17	19	18	19	16	17	17	17	18	18	15		

Tabla 3.

Para interpretar esta tabla hay que tener en cuenta las siguientes observaciones:

- el texto original está segmentado de tal modo que todas las segmentaciones realizadas por los participantes se encuentran claramente representadas;

- la columna 00 representa la segmentación original; las columnas 01-18 muestran las elecciones de los participantes que no introdujeron una segmentación estrófica; las columnas 19-25 muestran las segmentaciones estróficas; la barra "/" señala el fin de una línea, y la doble barra "//" señala el fin de una estrofa;

- como se ve en la parte inferior de la tabla, el *vehiculum* original contiene 16 líneas, mientras que el número de los segmentos elegidos por los participantes oscila entre 14 y 20; estas segmentaciones fueron introducidas en 47 (!) puntos diferentes del *vehiculum*;

- las segmentaciones elegidas por los participantes demuestran que éstos dieron más prioridad a la puntuación y a la estructura sintáctica que a una posible estructura métrica, es decir, "pensaron en prosa", aunque la tarea solicitada hubiera sido la de reorganizar el *vehiculum* en cuestión en el de un poema (en la última columna los signos exclamativos indican que el número de las elecciones correctas es alto, mientras que los asteriscos indican que tal número es bajo).

3.2. *Formatio*

3.2.0. Por lo que respecta a la arquitectónica formal (la *formatio*), es oportuno distinguir entre la *formatio* contextual, que se refiere al uso de la lengua utilizada, y la *formatio* sistémica, que está referida al sistema de la lengua utilizada. Además, tanto para la *formatio* contextual como para la *formatio* sistémica es útil hacer una distinción entre la *hechura léxica* y la *hechura poética*.

En el *vehiculum* -y, consiguientemente, también en la *formatio*- se deben tomar en consideración los siguientes niveles: el nivel de la *micro-arquitectónica* (esto es, el nivel de las formas léxicas), el nivel de la *arquitectónica fundamental* (es decir, el nivel de las unidades comunicativas) y el nivel de la *macro-arquitectónica* (esto es, el nivel de las unidades composicionales de primer grado, segundo grado, etc.).

En las observaciones que siguen trataré sólo algunos aspectos de la *formatio* contextual y de la *formatio* sistémica.

3.2.1. Mis observaciones *analíticas* se refieren al *vehiculum* T2.h, que presentamos a continuación⁸. Aunque los *vehicula* T2.a-T2.g constituyen variantes del mismo poema, no analizaré la validez de dichas observaciones para aquéllos. He hecho esta elección porque los trabajos citados en la siguiente sección también están referidos a T2.h⁹.

8.- Para un mejor entendimiento por parte del lector español de "L'Infinito" y de las observaciones que siguen acerca del poema, transcribimos en nota a pie de página la traducción española realizada por Ángel J. Battistessa en 1977 (en *L'Infinito nel mondo*, 2, Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati, Recanati, 1988, p. 63) (N. del T.): "Siempre grata me ha sido esta colina / y el seto vivo que por tantas partes / el último horizonte aquí me oculta. / Mas sentado y mirando; indefinidos / espacios más allá, y sobrehumano / silencio y profundísimo sosiego / en la mente me finjo; por muy poco / se espanta el corazón. Y cuando el viento / oigo plañir entre estas plantas, ese / infinito silencio a tales voces / voy comparando, y lo eterno evoco / y la estación ya muerta, y la presente / y viva, y su rumor. Así tras esta / inmensidad se anega el pensamiento: / y naufragar me es dulce en mar tan vasto."

9.- Citado por Costanzo Di Girolamo, "Gli endecasillabi dell'Infinito", en Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983 (1966), pp. 169-178. Este poema "está muy próximo" a T2.d, pero mientras que en T2.d, al final de la 13ª línea, encontramos "queste", en el poema citado encontramos "questá".

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

T2.h

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormire tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Por lo que se refiere a la *hechura léxica*, merecen ser mencionados los puntos que se relacionan a continuación.

En el nivel de la *micro-arquitectónica*, los factores que catalogamos seguidamente son relevantes ya en lo que atañe a la hechura poética ya por lo que se refiere a la arquitectónica semántica:

- el uso de las formas léxicas "pensier", "cor", "vo", "sovvien", "suon" y "naufragar";
- las formas "mi", "io", "fingo", "odo", "vo" y "ni", que se refieren a una primera persona (no al poeta, sino al yo poético);
- las formas "quest", "questa", "quella", "queste" y "questo" usadas exofórica y/o anafóricamente;
- la única forma verbal en pasado, "fu", en oposición a todas las demás formas verbales, que aparecen en presente;
- la conjunción "e", que es usada 11 veces a lo largo de las 15 líneas;
- finalmente, el uso de la puntuación.

En el nivel de la *arquitectónica fundamental* se pueden identificar las siguientes *unidades comunicativas* (vid. T2.h/A –los superíndices representan aquí los números ordinales de la unidad comunicativa–):

T2.h/A

¹Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
²E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
³Ma sedendo ⁴e mirando, ⁵interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ⁶ove per poco
Il cor non si spaura. ⁷E come il vento
Odo stormire tra queste piante, ⁸io quello
Infinito silenzio a questa voce

JÁNOS S. PETŐFI

Vo comparando: "e mi sovvien l'eterno,
"E le morte stagioni, "e la presente
E viva, "e il suon di lei. "Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio;
"E il naufragar m'è dolce in questo mare.

- En cuanto a la relación entre la primera y la segunda unidades comunicativas, el papel del predicado "fu" debe ser analizado, puesto que si lo consideramos coligado no solamente al sujeto "quest'eremo colle", sino también al sujeto "questa siepe", aquél no está gramaticalmente "bien formado".

- Al analizar la estructura de la unidad comunicativa 5 en relación con el bloque de las unidades comunicativas 9-12 se observa que: en la unidad 5 los complementos objeto preceden al predicado (y esto hace, ciertamente, que se deba hablar de una única unidad comunicativa); en la unidad 9, formando parte del bloque, se encuentra un predicado al que están coligados también los sujetos de las unidades 10-12 (y esto hace, ciertamente, que se pueda hablar de cuatro unidades comunicativas diferentes).

- Finalmente, se debe analizar la función de la conjunción "e" en el interior de cada una de las unidades comunicativas.

En el nivel de la *macro-arquitectónica* se pueden identificar las siguientes *unidades composicionales de primer grado* (vid. T2.h/B –los superíndices representan aquí los números ordinales de la unidad composicional–):

T2.h/B

'Sempre caro mi fu quest'eremo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
"Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. "E come il vento
Odo stormire tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. "Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio;
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

En relación con las unidades composicionales de primer grado, se debe analizar:

- el papel de las conjunciones "ma", "e" y "così", que coligan entre sí esas unidades composicionales;

- el uso de la puntuación en su interior;

- finalmente, si los hay, los factores formales que permiten construir unidades composicionales de segundo grado a partir de las de primer grado.

Por lo que respecta a la *hechura poética*, me ocuparé aquí sólo del *aspecto métrico-rítmico*, presentando dos tablas y los comentarios llevados a cabo por Costanzo Di Girolamo¹⁰.

La estructura métrico-rítmica del poema "L'Infinito" (vid., a este propósito, la variante *T2.h*) ha sido representada por Di Girolamo en dos tablas (vid. las Tablas 4 y 5).

La Tabla 4 muestra los *ictus* primarios: los símbolos "V1", "V2", etc., se refieren a los versos; los símbolos "P1", "P2", etc., están referidos a las posiciones métricas del endecasílabo; los signos "+" y "-" señalan, respectivamente, la presencia y la ausencia de un *ictus*.

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10
V 1	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-
V 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 8	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V 9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V10	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V14	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V15	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 4

V 1		1		2	3	10	A
V 2		1	2		3	10	B
V 3		1		2		10	A
V 4			1		2	10	A
V 5		1		2		10	A (B)
V 6		1		2		10	B
V 7		1		2	3	10	A (B)
V 8		1		2		10	A
V 9		1		2		10	B (A)
V10			1		2	10	A
V11		1		2		10	B
V12			1		2	10	A
V13			1		2	10	A (B)
V14			1		2	10	B (A)
V15			1		2	10	B (A)

Tabla 5

La Tabla 5 muestra, por una parte, los *ictus* primarios y, por otra, los símbolos para la calificación de cada uno de los endecasílabos: los números subrayados señalan "[...] l'ultima forte del primo emistichio"; las letras de los símbolos para la calificación de cada uno de los endecasílabos deben ser leídas como sigue:

A = endecasílabo *a maiore*, settenario + quinario; a = idem, settenario sdrucciolo + trisílabo;

B = endecasílabo *a minore*, quinario + settenario; b = idem, quinario + senario. A (B), B (A) indican la doppia possibilità di cesura (versi ancipiti).

Como valoración concluyente, Costanzo Di Girolamo afirma:

Si tratta dunque di un endecasílabo da manuale, che rispetta, 13 volte su 15, la combinazione di settenario + quinario, o viceversa (il primo emistichio è perciò tronco, o tra il primo e il secondo si crea sinalefe) [...].

Finalmente, Di Girolamo hace referencia a otra característica de la estructura métrico-rítmica del poema "L'Infinito". Esta característica, que él llama "la perfecta fluidità rítmica", está determinada por el hecho de que en algunos pares de versos el segundo hemistiquio del primer verso y el primer hemistiquio del segundo verso construyen un endecasílabo (vid. *T2.h/C*; expuesto por Costanzo Di Girolamo):

10.- Costanzo Di Girolamo, "Gli endecasílabi dell'Infinito", cit.

T2.h/C

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormire tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

3.2.2. También se pueden poner en práctica ejercicios *creativo-productivos* en relación con la *formatio*. En este sentido, presentaré dos ejercicios que tratan la parte sintáctica y la parte métrico-rítmica de T2.h.

(a) Se puede elaborar el catálogo **T2.h, en el que cada uno de los versos originales (versos sin asterisco) está mezclado con las variantes de tales versos (versos con asterisco). Después se puede ofrecer a los participantes este catálogo, del que habrán sido eliminados los asteriscos, y pedirles que construyan un poema tomando un verso de cada uno de los bloques del catálogo.

(b) Se pueden crear dos o más poemas mixtos a partir del catálogo **T2.h (vid., a este propósito, los poemas *T2.h/1 y *T2.h/2) y ofrecérselos a los participantes (eliminando, naturalmente, los asteriscos) junto al poema original. En este caso, su tarea sería la de decidir cuál es el poema original o, haciendo uso de los versos de los tres poemas, la de crear un poema que, en su opinión, posea el máximo valor poético posible.

**T2.h

L'Infinito

- *1.1 Caro sempre mi fu quest'ermo colle,
- *1.2 Mi fu sempre caro quest'ermo colle,
- *1.3 Quest'ermo colle mi fu sempre caro,

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

- *1.4 Quest'ermo colle sempre mi fu caro,
- 1.5 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- *1.6 Sempre mi fu caro quest'ermo colle,

2 E questa siepe che da tanta parte

- *3.1 Dell'orizzonte ultimo esclude il guardo.
- *3.2 Dell'orizzonte ultimo il guardo esclude.
- *3.3 Dell'ultimo orizzonte esclude il guardo.
- 3.4 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- *3.5 Esclude il guardo dell'ultimo orizzonte.
- *3.6 Il guardo dell'ultimo orizzonte esclude.

- *4.1 Ma mirando e sedendo, interminati
- 4.2 Ma sedendo e mirando, interminati

5 Spazi di là da quella, e sovrumani

- *6.1 Profondissima quiete, e silenzi
- *6.2 Quietè profondissima, e silenzi
- 6.3 Silenzi, e profondissima quiete
- *6.4 Silenzi, e quiete profondissima

- *7.1 Io mi fingo nel pensier; ove per poco
- 7.2 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
- *7.3 Nel pensier io mi fingo; ove per poco
- 8.1 Il cor non si spaura. E come il vento
- *8.2 Non si spaura il cor. E come il vento

- 9.1 Odo stormir tra queste piante, io quello
- *9.2 Odo tra queste piante stormir, io quello
- *9.3 Stormir tra queste piante odo, io quello
- *9.4 Tra queste piante odo stormir, io quello

- 10.1 Infinito silenzio a questa voce
- *10.2 Silenzio infinito a questa voce

- *11.1 Vo comparando: e l'eterno mi sovvien
- 11.2 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno

- 12.1 E le morte stagioni, e la presente
- *12.2 E le stagioni morte, e la presente

13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa

- *14.1 Immensità il mio pensier s'annega;
- *14.2 Immensità il pensier mio s'annega;
- 14.3 Immensità s'annega il pensier mio;

- *15.1 E il naufragar in questo mare m'è dolce,
- 15.2 E il naufragar m'è dolce in questo mare.
- *15.3 E m'è dolce il naufragar in questo mare.
- *15.4 E in questo mare il naufragar m'è dolce.
- *15.5 E in questo mare m'è dolce il naufragar.
- *15.6 E m'è dolce in questo mare il naufragar.

*T2.Iv/1

- 1.5 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- 2 E questa siepe, che da tanta parte
- *3.3 Dell'ultimo orizzonte esclude il guardo.
- *4.1 Ma mirando e sedendo, interminati
- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
- 6.3 Silenzi, e profondissima quiete
- 7.2 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
- 8.1 Il cor non si spaura. E come il vento
- *9.4 Tra queste piante odo stormir, io quello
- 10.1 Infinito silenzio a questa voce
- *11.1 Vo comparando; e l'eterno mi sovvien
- 12.1 E le morte stagioni, e la presente
- 13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
- *14.1 Immensità il mio pensier s'annega;
- 15.2 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

*T2.Iv/2

- 1.5 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- 2 E questa siepe, che da tanta parte
- 3.4 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- 4.2 Ma sedendo e mirando, interminati
- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
- 6.3 Silenzi, e profondissima quiete
- *7.3 Nel pensier io mi fingo; ove per poco
- *8.2 Non si spaura il cor. E come il vento
- *9.3 Stormir tra queste piante odo, io quello
- 10.1 Infinito silenzio a questa voce
- *11.1 Vo comparando; e l'eterno mi sovvien.
- *12.2 E le stagioni morte, e la presente
- 13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
- *14.2 Immensità il pensier mio s'annega;
- *15.1 E il naufragar in questo mare m'è dolce.

3.3. *Sensus*

3.3.0. Como para la arquitectónica formal, también para la arquitectónica semántica (el *sensus*) es oportuno tratar separadamente el aspecto contextual y el aspecto sistémico, es decir, es oportuno distinguir entre el *sensus contextual*, que se refiere al uso de la lengua utilizada, y el *sensus sistémico*, que está referido al sistema de la lengua utilizada. Además, también en este caso es válida la distinción entre la hechura léxica y la hechura poética.

En relación con la arquitectónica semántica, se debe hacer también una distinción entre los tres siguientes componentes del *sensus*: el *sensus conceptual verbal* (esto es, la explicación verbal de cada una de las expresiones); el *sensus conceptual no-verbal* (es decir, el conjunto de las "imágenes" visuales, auditivas, táctiles, etc., asignables a cada una de las expresiones verbales pero no completamente verbalizables), y, finalmente, el *sensus no-conceptual* (esto es, la experiencia asignable a cada una de las expresiones pero no completamente manifestable en ninguna forma conceptual). (El componente conceptual no-verbal juega un papel predominante en la construcción de las imágenes poéticas.)

En lo que atañe a la *hechura léxica* y a la *hechura poética*, también en el tratamiento del *sensus* debemos tomar en consideración los diferentes niveles y sus unidades.

3.3.1. En lo que sigue expondré algunas observaciones *analíticas* a propósito, sobre todo, de los componentes conceptuales verbales.

Desde el punto de vista semántico, en el nivel de la *micro-arquitectónica* tienen una relevancia especial los siguientes factores:

- el uso de las unidades "questa/o", por una parte, y "quella/o", por otra: el uso de las unidades "questa/o" es exofórico, es decir, apunta al exterior del texto (vid. las expresiones "quest'ermo colle", "questa siepe", "queste piante", "questa voce", "questa immensità" y "questo mare", aunque la expresión "questa siepe" puede ser considerada eventualmente como un antecedente textual parcial de la expresión "queste piante", y una de las posibles inferencias extraídas de la expresión "il vento odo stormire tra queste piante" puede ser considerada como un antecedente textual parcial de la expresión "questa voce"); el uso de las unidades "quella/o" es, por el contrario, endofórico, ya que tales unidades tienen sus antecedentes en el texto (vid. la expresión "dì là da quella" con el antecedente "questa siepe", y la expresión "quello infinito silenzio" con el antecedente "sovrumani silenzi");

- el uso de los adjetivos en las construcciones basadas en el par "adjetivo + sustantivo": "ermo colle", "ultimo orizzonte", "interminati spazi", "sovrumani silenzi", "profondissima quiete", "infinito silenzio", "morte stagioni", "presente e viva [stagione]".

En el nivel de la *arquitectónica fundamental*, la tarea central es la de construir el *sensus* de las unidades comunicativas (vid. *T2.h/A*) haciendo uso del *sensus* de sus componentes. Es necesario, además, decidir cómo pueden ser interpretadas contextualmente las unidades a las que no es posible asignar un *sensus* sistémicamente bien formado.

Analicemos aquí, brevemente, las unidades comunicativas 13 y 14:

En la unidad 13 se encuentra la expresión verbal "annega". El *Nuovo Zingarelli* asigna al verbo "annegare" los siguientes sentidos: "B v. intr. e intr. pron. 1 Morire per annegamento, 2 fig. Perdersi, sprofondare"; es interesante observar que en el vocabulario encontramos como ejemplo de este sentido figurado la unidad comunicativa de Leopardi que aquí ha de ser interpretada —lo que significa que el *Nuovo Zingarelli* toma la frase de Giacomo Leopardi como paradigma figurado—.

En la unidad 14 se encuentra la expresión verbal "naufragar". El *Nuovo Zingarelli* asigna al verbo "naufragare" los siguientes sentidos: "v. intr. 1 Fare naufragio [...], 2 fig. Fallire, avere cattivo esito o non trovare buona accoglienza, 3 poet. Smarrirsi, perdersi"; es interesante observar que también en este caso el *Nuovo Zingarelli* toma la frase de Leopardi como paradigma poético.

Estas informaciones léxicas generan un cuadro en cuyo interior las interpretaciones contextuales figuradas de las dos unidades comunicativas pueden ser creadas de un modo co-

herente, ya que la imagen poética resultante está construida con elementos verbales que se refieren figuradamente al mismo fragmento de mundo —el mar—.

En el nivel de la *macro-arquitectónica*, la tarea central es la de construir la interpretación de las unidades composicionales (vid. *T2.h/B*).

Por lo que se refiere a la interpretación contextual de estas unidades, mencionaré solamente un hecho ampliamente tratado en la bibliografía científica: las unidades composicionales reflejan la visión del yo poético, esto es, representan, respectivamente, el contexto natural, el "infinito imaginado", la confrontación entre el contexto natural y el infinito imaginado y el efecto que tal confrontación produce en el yo poético.

En relación con el *sensus* de la hechura poética, subrayaré aquí sólo que la arquitectónica rítmica del *vehiculum* se corresponde con la arquitectónica semántica de la hechura léxica (vid., en particular, la perfecta fluidez rítmica representada en *T2.h/C*).

3.3.2. Desde el punto de vista de la aproximación *creativo-productiva* a la arquitectónica semántica, presentaré aquí, brevemente, dos ejercicios.

(a) El primero de ellos puede ser desarrollado del siguiente modo: en cada uno de los pares "adjetivo + sustantivo" del texto *T2.h* se suprime, en un caso, el componente "adjetivo" y, en otro, el componente "sustantivo"; se dividen los participantes en dos grupos y al primero se le pide rellenar los espacios vacíos por la falta del adjetivo eliminado, mientras que al segundo se le pide rellenar los espacios vacíos por la falta del sustantivo eliminado. Un ejercicio como éste proporciona una interesante base para analizar las expresiones "adjetivo + sustantivo" leopardianas.

(b) Una variante más radical del ejercicio que acabamos de exponer puede ser desarrollada haciendo uso de un poema construido con un flujo continuo de imágenes poéticas que conecten entre sí componentes "semánticamente alejados". Un poema de este tipo es "Movimiento", de Octavio Paz (vid. el texto original *T5.a* y su traducción italiana *T5.b*)¹¹.

T5.a

MOVIMIENTO

Si tú eres la yegua de ámbar
yo soy el camino de sangre
Si tú eres la primera nevada
yo soy el que enciende el brasero del alba
Si tú eres la torre de la noche
yo soy el clavo ardiendo en tu frente
Si tú eres la marea matutina
yo soy el grito del primer pájaro
Si tú eres la cesta de naranjas
yo soy el cuchillo del sol
Si tú eres el altar de piedra
yo soy la mano sacrílega
Si tú eres la tierra acostada

11.- Mantenemos la traducción italiana de este poema porque el ejercicio que se presenta a continuación fue realizado a partir de aquella (N. del T.).

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

yo soy la caña verde
Si tú eres el salto del viento
yo soy el fuego enterrado
Si tú eres la boca del agua
yo soy la boca del musgo
Si tú eres el bosque de las nubes
yo soy el hacha que las parte
Si tú eres la ciudad profanada
yo soy la lluvia de consagración
Si tú eres la montaña amarilla
yo soy los brazos rojos del líquen
Si tú eres el sol que se levanta
yo soy el camino de sangre

T5.b

MOVIMENTO

Se tu sei la cavalla d'ambra
io sono il cammino di sangue
Se tu sei la prima neve
io sono ciò che incendia il braciere dell'alba
Se tu sei la torre della notte
io sono il chiodo ardente nella tua fronte
Se tu sei la marea mattutina
io sono il grido del primo uccello
Se tu sei la cesta delle arance
io sono il coltello di sole
Se tu sei l'altare di pietra
io sono la mano sacrilega
Se tu sei la terra adagiata
io sono la canna verde
Se tu sei il salto del vento
io sono il fuoco sotterrato
Se tu sei la bocca dell'acqua
io sono la bocca del muschio
Se tu sei il bosco delle nubi
io sono la scure che le divide
Se tu sei la città profanata
io sono la pioggia di consacrazione
Se tu sei la montagna gialla
io sono le braccia rosse del lichene
Se tu sei il sole che si leva
io sono il cammino di sangue

En un ejercicio con este poema suprimí los componentes de las imágenes poéticas, como se muestra en *T5.b, y preparé para los participantes un catálogo que contenía las imágenes eliminadas del texto en una secuencia distinta de la original (vid. E1).

*T5.b

MOVIMENTO

- A Se tu sei ...
io sono il cammino di sangue
- B Se tu sei la prima neve
io sono ...
- C Se tu sei la torre della notte
io sono ...
- D Se tu sei la marea mattutina
io sono ...
- E Se tu sei la cesta delle arance
io sono ...
- F Se tu sei l'altare di pietra
io sono ...
- G Se tu sei la terra adagiata
io sono la canna verde
- H Se tu sei ...
io sono il fuoco sotterrato
- J Se tu sei ...
io sono la bocca del muschio
- K Se tu sei ...
io sono la scure che le divide
- L Se tu sei ...
io sono la pioggia di consacrazione
- M Se tu sei ...
io sono le braccia rosse del lichene
- N Se tu sei ...
io sono il cammino di sangue

EI

- 1 il bosco delle nubi
- 2 la bocca dell'acqua
- 3 il coltello di sole
- 4 ciò che incendia il braciere dell'alba
- 5 il salto del vento
- 6 la cavalla d'ambra
- 7 la montagna gialla
- 8 il grido del primo uccello
- 9 la mano sacrilega
- 10 il sole che si leva
- 11 il chiodo ardente nella tua fronte
- 12 la città profanata

La tarea de los participantes era la de insertar en cada uno de los lugares vacíos del texto *T5.b (que recibieron sin título) la cifra de la imagen, indicada en el catálogo EI, que aquéllos consideraran más apropiada.

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

Los resultados de este ejercicio aparecen representados en la Tabla 6: la columna 00 contiene las cifras correctas de las imágenes que faltan; las columnas 01-24 contienen las cifras de las imágenes utilizadas por los participantes para rellenar los espacios vacíos. La columna S contiene el número de las soluciones correctas (las líneas A y N están referidas a estrofas que, después de la reducción realizada por mí, resultan idénticas [vid. *T5.b]; en ellas encontramos dos números, el primero de los cuales presenta la solución correcta en la estrofa en cuestión, y el segundo, la solución correcta en la correspondiente estrofa reducida). La columna C/F contiene dos números separados por la barra "/"; el primero indica la cifra más frecuente en la estrofa en cuestión y el segundo indica la frecuencia. La columna V contiene el catálogo de la secuencia de cifras que representa una variante del poema original; tal variante ha sido construida elaborando los resultados de los participantes. La última línea de la tabla contiene el número de elecciones correctas de cada uno de los participantes; la cifra 1 representada entre paréntesis indica que se ha usado la imagen de A por la imagen de N o viceversa.

	00	01	02	03	04	05	06	09	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	S	C/F	V	
A	6	3	10	3	12	5	4	11	9	9	5	13	9	10	2	6	8	5	3	6	9	9	3	3	2	1	2	1	2
B	6	2	3	8	2	8	1	1	13	10	2	5	6	9	2	10	5	10	3	1	8	8	5	8	2	2	8/5	8	
C	11	12	8	21	5	1	5	4	4	3	4	12	8	13	8	12	11	4	1	10	4	10	4	8	4	2	4/5	6	
D	8	8	9	5	8	10	10	10	8	8	2	5	4	8	8	4	5	10	5	2	10	5	10	10	10	8	10/8	10	
E	3	5	7	7	10	6	1	11	10	9	9	5	6	5	1	3	3	5	5	3	3	7	9	11	5	5	7/6	7	
F	8	11	3	6	11	9	11	9	12	8	11	3	12	5	1	9	9	12	9	11	7	8	8	12	8	8	11/5	9	
G	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	7	-	-	
H	3	5	6	10	4	8	8	1	10	7	2	10	10	11	2	10	2	1	4	7	5	4	11	2	8	2	4/5	10/5	5
J	2	8	5	2	7	2	3	5	4	2	6	4	2	13	2	5	2	7	4	3	1	2	7	5	4	4	5/3	3	
K	1	1	3	3	1	1	3	9	1	2	1	3	3	10	3	3	9	1	3	1	1	1	1	1	1	19	1/2	1	
L	12	8	9	12	9	20	11	12	8	5	7	5	11	5	4	1	1	1	9	12	12	17	12	10	9	9	9/5	12	
M	4	7	11	8	4	11	8	1	5	8	9	8	6	7	11	5	6	11	11	8	6	11	8	11	7	3	11/7	11	
N	10	10	10	9	1	1	4	11	12	5	1	8	7	11	12	8	8	11	6	8	5	8	4	4	4	2	4	3	
N	12	4	2	5	2	4	3	7	1	3	1	1	2	8	1	4	4	4	7	4	5	8	4	2	2				
		111									111	117			119		113												

Tabla 6

*T5.b/1 representa el poema creado por el participante 13, que es el que llevó a cabo el mayor número de elecciones correctas, mientras que *T5.b/2 representa el poema escrito sobre la base de la columna V. Las expresiones escritas en cursiva muestran las elecciones equivocadas.

*T5.b/1

A Se tu sei il [sole che si leva]
io sono il cammino di sangue

JÁNOS S. PETŐFI

- B Se tu sei la prima neve
io sono ciò che incendia il braciere dell'alba
- C Se tu sei la torre della notte
io sono *la città profanata*
- D Se tu sei la marea mattutina
io sono il grido del primo uccello
- E Se tu sei la cesta delle arance
io sono *la cavalla d'ambra*
- F Se tu sei l'altare di pietra
io sono la mano sacrilega
- G Se tu sei la terra adagiata
io sono la canna verde
- H Se tu sei *il chiodo ardente nella tua fronte*
io sono il fuoco sotterrato
- J Se tu sei la bocca dell'acqua
io sono la bocca del muschio
- K Se tu sei il boscio delle nubi
io sono la scure che le divide
- L Se tu sei *il salto del vento*
io sono la pioggia di consacrazione
- M Se tu sei la montagna gialla
io sono le braccia rosse del lichene
- N Se tu sei *il coltello di sole*
io sono il cammino di sangue

*T5.b/2

- A Se tu sei la cavalla d'ambra
io sono il cammino di sangue
- B Se tu sei la prima neve
io sono *il grido del primo uccello*
- C Se tu sei la torre della notte
io sono *ciò che incendia il braciere dell'alba*
- D Se tu sei la marea mattutina
io sono *il sole che si leva*
- E Se tu sei la cesta delle arance
io sono *la montagna gialla*
- F Se tu sei l'altare di pietra
io sono la mano sacrilega

LENGUAJE POÉTICO Y POESÍA

- G Se tu sei la terra adagiata
io sono la canna verde
- H Se tu sei il salto del vento
io sono il fuoco sotterrato
- J Se tu sei la bocca dell'acqua
io sono la bocca del muschio
- K Se tu sei il bosco delle nubi
io sono la scure che le divide
- L Se tu sei la città profanata
io sono la pioggia di consacrazione
- M Se tu sei il chiodo ardente nella tua fronte
io sono le braccia rosse del lichene
- N Se tu sei il coltello di sole
io sono il cammino di sangue

En cuanto a las soluciones de los participantes, representadas en la Tabla 6, es interesante observar que:

- 19 participantes pudieron reconstruir la estrofa K y 13 la estrofa J; en el caso de K, la razón de la elección pudo venir dada por el hecho de que los participantes consideraron la relación "semántico-enciclopédica" entre las palabras "bosco" y "scure" como decisiva:

- K: Se tu sei il *bosco* delle nubi
io sono la *scure* che le divide;

en el caso de J, por el contrario, fue un paralelismo léxico el que determinó la elección:

- J: Se tu sei la *bocca* dell'acqua
io sono la *bocca* del muschio;

- 9 participantes encontraron la cifra correcta, es decir, la 12, para la estrofa L; 5, por el contrario, eligieron la cifra 9; en ambos casos, la razón de tal elección fue también la de la compatibilidad semántico-enciclopédica entre los posibles constituyentes de la imagen poética:

- L: Se tu sei la città *profanata*
io sono la pioggia di *consacrazione*

- *L: Se tu sei la città *profanata*
io sono la mano *sacrilega*;

- solamente dos participantes encontraron la solución correcta para las estrofas B y C; en el primer caso, 5 eligieron la cifra 8, y en el segundo, 8 eligieron la cifra 4. Examinamos a continuación la forma original y las elecciones de la mayoría:

- B: Se tu sei la *prima* neve
io sono ciò che incendia il braciere dell'*alba*

- *B: Se tu sei la *prima* neve
io sono il grido del *primo* uccello

C: Se tu sei la torre della notte
io sono il chiodo ardente nella tua fronte

*C: Se tu sei la torre della *notte*
io sono ciò che incendia il braciere dell'*alba*;

Estas soluciones demuestran que los participantes buscaron siempre algún tipo de vecindad entre los elementos constitutivos de la imagen poética que había de ser creada;

- el caso más problemático fue el de la inserción correcta de la cifra 11, esto es, el constituyente "il chiodo ardente nella tua fronte"; como ya hemos visto hace un momento, sólo 2 participantes encontraron el lugar correcto para esta cifra; 5 la insertaron, por el contrario, en la estrofa F y 7 en la estrofa M:

*F: Se tu sei l'altare di pietra
io sono il chiodo ardente nella tua fronte

(!) *M: Se tu sei il chiodo ardente nella tua fronte
io sono le braccia rosse del lichene

Sería una tarea igualmente interesante la de analizar cada una de las estrofas y cifras que nunca aparecen en las respuestas de los participantes.

Una variante de este ejercicio puede ser puesta en práctica haciendo que los participantes reciban el texto *T5.b sin el catálogo *El*, es decir, que estén obligados a rellenar los espacios vacíos sobre la base de una elección libre¹².

3.4. *Relatum-imago y relatum*

3.4.0. Entre los factores que yo considero como constituyentes sémicos hay dos pares de factores que pueden ser tratados como entidades bifrontes: éstos son, por una parte, el *vehiculum-imago* y la *formatio contextual* y, por otra, el *sensus contextual* y el *relatum-imago*. La causa de la existencia de estas entidades viene dada por el hecho de que no existe la percepción ingenua, ni por lo que respecta a los *vehicula* ni en lo que atañe a los objetos o estados de cosas del mundo; las percepciones están (al menos parcialmente) determinadas por las categorías del conocimiento activado en el proceso de la percepción.

Sobre la base de esta consideración se puede afirmar que la construcción del *sensus contextual* asignable al *vehiculum* que ha de ser interpretado y la construcción de la imagen mental de los estados de cosas (presumiblemente expresados en el *vehiculum* en cuestión) son inseparables. Sin embargo, mientras que el *sensus contextual* es una entidad teórica construida con las categorías lingüísticas (en otras palabras, el *sensus contextual* es una descripción), el *relatum-imago* tiene una arquitectónica análoga a la arquitectónica de la configuración de los estados de cosas de los que aquél es imagen mental (en otras palabras, el *relatum-imago* es un "mundo imaginado").

No voy a ocuparme aquí del *relatum*, ya que juega un papel importante, sobre todo, en la interpretación de los textos empíricamente relevantes, esto es, de los textos que presuponen la recreación/el reencuentro de las porciones de realidad de las que hablan.

12.- Vid. Terry Olivi, "Alcuni approcci per la didattica della poesia" (en prensa).

3.4.1. Por lo que se refiere al *relatum-imago* asignable al *vehiculum* T2.h, desde el punto de vista *analítico* es interesante observar el siguiente hecho: la arquitectónica de la configuración de los fragmentos de mundo expresados en este *vehiculum* se corresponde con la macro-arquitectónica formal del mismo *vehiculum* (vid. T2.h/B y los comentarios de la sección 3.3.2.). Dado que el *relatum-imago* es un fragmento de mundo imaginado, en la construcción de tal *imago* tanto el componente conceptual no-verbal del *sensus* como el componente no-conceptual del mismo juegan un papel esencial. Ambos componentes dependen de imágenes poéticas presentes en el *vehiculum*. Como hemos visto, las imágenes de T2.h son elementos constitutivos de importancia capital para la construcción del *relatum-imago*.

3.4.2. Naturalmente, se pueden desarrollar también ejercicios *creativo-productivos* que contribuyan a profundizar en el análisis del *relatum-imago*. Tales ejercicios están normalmente coligados al modo de representar de los fragmentos de mundo en el *vehiculum*. Los ejercicios pueden ser realizados con relativa facilidad usando *vehicula* en los que las líneas sean "semánticamente" independientes. Un *vehiculum* de este tipo es, por ejemplo, el representado en T6, creado por Czeslaw Milosz.

T6

Un giorno così felice.
 La nebbia si alzò presto, lavoravo in giardino.
 I colibrì si posavano sui fiori del quadrifoglio.
 Non c'era cosa sulla terra che desiderassi avere.
 Non conoscevo nessuno che valesse la pena di invidiare.
 Il male accadutomi, l'avevo dimenticato.
 Non mi vergognavo al pensiero di essere stato chi sono.
 Nessun dolore nel mio corpo.
 Raddrizzandomi, vedevo il mare azzurro e vele.

T6'

7 Un giorno così felice.
 e La nebbia si alzò presto, lavoravo in giardino.
 m I colibrì si posavano sui fiori del quadrifoglio.
 2 Non c'era cosa sulla terra che desiderassi avere.
 a Non conoscevo nessuno che valesse la pena di invidiare.
 l Il male accadutomi, l'avevo dimenticato.
 r Non mi vergognavo al pensiero di essere stato chi sono.
 5 Nessun dolore nel mio corpo.
 s Raddrizzandomi, vedevo il mare azzurro e vele.

Con un *vehiculum* como éste se puede hacer llevar a cabo el siguiente ejercicio: se asignan a cada una de las líneas identificadores alfabéticos o numéricos, de tal modo que sea imposible para los participantes encontrar una sistematicidad (vid. T6'); se corta el texto separando unas líneas de otras; se dan a los participantes las líneas separadas y mezcladas y se les pide que creen con ellas un texto aceptable.

Ejercicios desarrollados con T6' muestran que los participantes dan casi siempre la prioridad a un "orden prosaico"; por ejemplo, no consideran casi nunca la línea con el identificador "s" como última línea (en muchos casos, por el contrario, es considerada como úl-

tima línea la que posee el identificador "7", eliminando así la expectativa que esta línea crea si se entiende como primera línea [vid. el original]¹³.

3.5. La significación poética

3.5.0. Como introducción a las observaciones que siguen citaré de nuevo el primer intento de Ágnes Nemes Nagy de definir la poesía:

la poesía es un conjunto de factores léxicos y de factores no léxicos; la corteza de estos dos tipos de factores se desprende cuando se convierten en parte constitutiva de un poema para crear una nueva unidad organizada, un nuevo signo que induce visiones. Lo que la poesía dice no es expresable fuera de su marco.

Incluso en el caso de que se acepte esta definición como adecuada, se debe admitir, sin embargo, que los elementos constitutivos de ese "nuevo signo que induce visiones" (es decir, "los portadores de la significación poética") no pueden ser determinados intersubjetivamente. La definición de esos portadores depende siempre de los elementos que los intérpretes consideran relevantes en la arquitectónica del poema que ha de ser interpretado.

3.5.1. En cuanto a *T2.h*, considero *analíticamente* como relevantes los siguientes factores de la significación:

- el modo en que los elementos "questa/o" y "quella/o" son usados;
- la propiedad semántica de los pares "adjetivo + sustantivo";
- la macroestructura de la "visión poética".

3.5.2. Para una comprensión más profunda de la significación poética se pueden poner en práctica los siguientes ejercicios *creativo-productivos* (en los cuales no se puede negar tampoco la presencia de elementos analíticos): se da a los participantes un poema con su interpretación analítica y se les pide que elijan a partir de los elementos constitutivos de la arquitectónica la configuración más relevante para ellos.

4. Conclusión

En este artículo he querido, por una parte, sistematizar en un cuadro textológico semiótico los factores centrales de la interpretación explicativa de la poesía y, por otra, mostrar que, para estos factores, existe no solamente una aproximación analítica, sino también una aproximación creativo-productiva. Estoy convencido de que la combinación de estas dos aproximaciones proporciona resultados óptimos, como ya dije con anterioridad, incluso en la didáctica escolar. Si bien no he tenido aquí la posibilidad de tratar con más detalle los aspectos centrales, espero haber proporcionado un modelo que pueda ser usado creativamente.

(Traducido del italiano por Francisco Chico Rico.)

13.- Vid. Terry Olivi, "Alcuni approcci per la didattica della poesia", cit.