

Análisis connotativo de un soneto de Unamuno

La poesía de Unamuno ha sufrido muy distinta valoración según ha ido pasando el tiempo. Desde considerarla un entretenimiento aledaño del gran escritor se ha llegado hasta estimar por ella a éste más que por el resto de su obra. Si bien predomina ahora una valoración positiva, no falta quien continúe sin gustar de unos versos, que siguen tachándose de broncos, de escasamente rítmicos y de poco trabajados.

Lo que yo pretendo ahora aquí puede y hasta debe dar de lado a toda esa encontrada tradición crítica, porque se trata, en definitiva, de enfrentarse con un poema de Unamuno desde un ángulo, si no nuevo al menos bastante infrecuente, el de una consideración estilística no fragmentaria, estimando el poema como una estructura individual y viéndolo como una unidad literaria independiente.

Tal vez añada mayor novedad a este enfrentamiento el hecho de que va a realizarse desde algunos de los supuestos básicos de la Lingüística estructural, concretamente de la escuela danesa. Recientemente, en los Coloquios sobre «Principios y problemas del estructuralismo lingüístico», celebrados en Madrid con motivo del XXV aniversario de la fundación del C. S. I. C., he tenido ocasión de presentar una ponencia sobre *Estructuralismo y Poesía*, llamando en ella la atención sobre algunos puntos teóricos que considero esenciales para un perfecto desarrollo de la metodología estilística. Lo que

haré aquí será aplicar esos principios al análisis concreto de un texto.

Desde la vieja distinción crítica entre fondo y forma se ha llegado, como es sabido, a considerar ambos estratos inseparables, introduciendo en la Estilística el concepto saussureano de signo lingüístico, compuesto de significante y significado, para cubrir las antiguas parcelas de la forma y el fondo. Avanzando hasta Hjelmslev, podemos llamar a ambas *expresión* y *contenido* y distinguir con él entre forma de la expresión y forma del contenido, sustancia de la expresión y sustancia del contenido. Ambas formas se hallan en interdependencia y el análisis de esa interdependencia constituye el objeto esencial de la crítica literaria. No le son ajenas tampoco las sustancias —y eso distingue la Estilística de la mera Gramática—, pero no podemos supeditar a ellas, en ningún caso, el estudio literario, que es, por otra parte, lo que con harta frecuencia se ha venido haciendo.

En Unamuno ha llamado la atención fundamentalmente la sustancia del contenido. Son las sustancias: la fe y la duda, la contradicción intelectual, el ansia de inmortalidad, el dolor de España, etc., las que han preocupado a sus críticos. La tarea debiera ser, en principio, más modestamente, analizar las formas de esos contenidos en su relación con las formas de expresión. Si queremos hacer Literatura y no historia del Pensamiento, el camino es éste y no otro. Lo que ocurre es que tal camino resulta mucho más difícil y no se puede emprender con un simple bagaje de ideas generales y de vaguedades, sino con unos métodos eficaces, un amplio conocimiento de la lengua y de la Lingüística y, por supuesto, con suficiente sensibilidad.

El soneto de Unamuno que he escogido es el LVIII del libro «De Fuerteventura a París». Dice así:

*Te has hecho ya, querida mar, costumbre
para mis ojos, pies, pecho y oídos,
cansados de esperar, y tus quejidos
añaden a los míos pesadumbre.*

*Tus olas bajo el sol despiden lumbre,
como mis pensamientos cuando heridos
por la cruel verdad miran rendidos
del calvario de amor la áspera cumbre.*

*Amor de patria que ellos con su boca
blasfema están manchando en su estulticia,
no amor de barro, sino amor de roca,
amor que enseña la mortal caricia
de garra de león, amor de loca
pasión de fe encendida en la Justicia.*

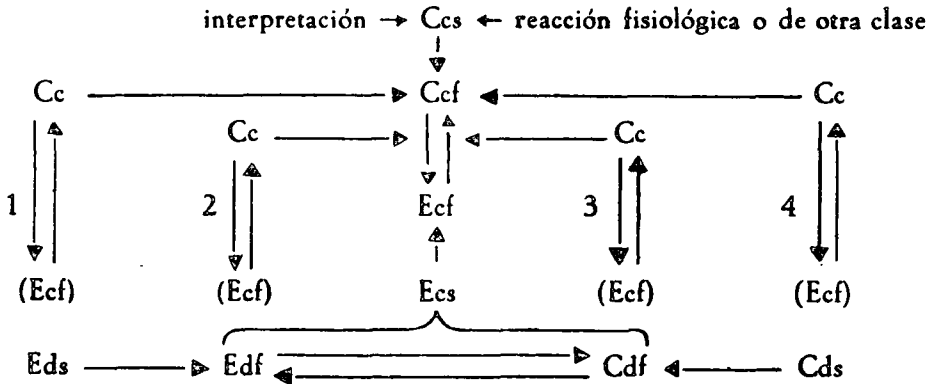
¿Qué nos ofrece este soneto? Situémonos primero en el campo de la sustancia del contenido. El poeta expresa la intensidad de su sentimiento de amor a la patria, amor con base en un deseo de justicia, oponiéndolo al que dicen tenerle los que prescinden de ésta. La Historia literaria está llena de ejemplos análogos; centenares de poetas en distintas épocas, han expresado análogo sentimiento, y millares y millares de hombres hemos recibido, en muy variadas ocasiones, esa comunicación, que ha hecho vibrar, con mayor o menor intensidad, según los casos, la cuerda correspondiente en nosotros a ese mismo sentir.

Quiero decir que la sustancia del contenido es vieja como todas las sustancias y que la obligación de la crítica es ocuparse, en éste como en otros casos, de la forma. Si entendiéramos por forma, sin más, la expresión, como ha venido haciendo la crítica tradicional, nuestra labor resultaría coja y, por consiguiente, fácilmente atacable. Pero partiendo de la distinción lingüística de Hjelmslev entre sustancia del contenido y forma del contenido, forma de la expresión y sustancia de la expresión, todo resulta más viable para acometer el estudio de la obra literaria, planteando su crítica y su valoración desde una base real, por lingüística, y desde luego central y no aledaña.

Lo que ocurre es que Hjelmslev ha rehuído expresamente la tarea, considerando como único objeto de su Glosemática la lengua intelectual, denotativa. Pero al menos dos de sus dis-

cíbulos han intentado pasar al otro lado de este voluntario límite¹, y uno de ellos, Svend Johansen, ha establecido el signo connotativo complejo o signo estético, de gran utilidad para entrar en el estudio ordenado de la expresión literaria, aunque él mismo no haya sacado todo el partido posible de su hallazgo y la Estilística lo haya ignorado prácticamente hasta ahora².

No es momento de hacer un resumen completo del trabajo de Johansen. Me voy a limitar a transcribir el esquema de su signo connotativo complejo y a explicarlo luego brevemente. Adelanto el valor convenido de letras y signos utilizados: E = expresión, C = contenido, f = forma, s = sustancia, c = connotativo, d = denotativo; \rightleftharpoons indica interdependencia y \rightarrow determinación. Todos los términos han de entenderse en el sentido especializado con que los usa la Glosemática. Este es el diagrama de Johansen:



Es decir, el signo connotativo posee, en principio, una estructura análoga a la del signo denotativo, o sea se basa en

(1) Me refiero a AD. STENDER-PETERSEN, *Esquisse d'une théorie structurale de la Littérature* y SVEND JOHANSEN, *La notion de signe dans la Glossématique et dans l'Esthétique*, ambos trabajos publicados en *Recherches Structurales*, vol. V de los TCLC, 1949.

(2) Bien es verdad que no falta la reseña de H. Hatzfeld en su ingente *Bibliografía crítica de la nueva Estilística* (núm. 1558), pero le resulta más convincente teoría estilística, desde esta base glosemática, la del mencionado STENDER-PETERSEN (número 1532), a pesar de la estimación que le merece Johansen por su libro sobre el estilo de los simbolistas franceses (núm. 522).

una interdependencia entre la forma del contenido connotativo y la forma de la expresión connotativa, manifestadas respectivamente por la sustancia del contenido connotativo y la sustancia de la expresión connotativa. Ahora bien, esa sustancia de la expresión connotativa no es otra cosa que el signo denotativo y éste es el punto de enlace de Lingüística y Estilística. Hasta aquí había visto Hjelmslev. Lo que añade Johansen es el desarrollo de la complejidad del signo, advirtiendo que cada una de las dos sustancias y cada una de las dos formas del signo denotativo pueden actuar independientemente como connotadores, como formas de la expresión connotativa en interdependencia con el contenido connotativo. Hay así hasta cuatro signos connotativos simples (1, 2, 3, 4), que se corresponden con lo que Hjelmslev llamaba señales y que determinan la complejidad de la forma del contenido connotativo.

Así veo yo la complejidad del signo connotativo y así la utilizaré en el análisis. No es exactamente el parecer de Johansen, que considera la existencia de signos complejos en sí, no por adición de signos simples. No puedo entrar ahora en discusión detenida, pero sus ejemplos de sustitución sinónimica me parecen explicables como signos del tipo $Cdf \rightleftharpoons Cc$.

Johansen hace una serie de consideraciones teóricas sobre el análisis connotativo. Señala que es algo radicalmente diferente del análisis denotativo de la Glosemática, desde el momento en que para éste los connotadores son sustancias, mientras que en el análisis connotativo las sustancias son los signos denotativos. De todos modos nosotros vamos a tomar del análisis denotativo un valioso instrumento metodológico, cuya posible utilización apunta Stender-Petersen: la prueba de la conmutación.

Para mí la conmutación es esencial. Como lo es el no perder ni un momento de vista que todo el arte literario—y, por consiguiente, toda tarea analítica que lo tome como objeto— se asienta sobre un preciso eje de coordenadas, el dibujado por las relaciones asociativas y las relaciones sintagmáticas según las entiende Saussure. Con lo que venimos a parar, una vez más,

en que todo estructuralismo lingüístico ha de gravitar, quiera o no, sobre el firme cimiento saussureano.

Con la lengua poética no se trata de transmitir una comunicación simple, lineal, denotativa, sino una comunicación compleja, pluridimensional, connotativa. Cada signo debe ser escogido no en tanto en cuanto represente la pura sustancia del contenido denotativo, sino por su capacidad connotadora de la referida sustancia, ligándola a un sistema estructurado de connotación capaz de potenciar o particularizar esa sustancia. El primer paso en el análisis será —valiéndose, como en el simple análisis glosemático, de la conmutación— reducir las connotaciones al mínimo, o sea seleccionar a la inversa, eliminando connotadores y convirtiendo el texto en una lineal sucesión denotativa. Habrá que proceder por tanteos sucesivos hasta lograrlo. Esta operación previa podrá llamarse *profificación*, porque su fin será convertir en mera «prosa» el texto literario. En un texto versificado la primera tarea consistirá en destruir los ritmos. Ni que decir tiene que la *profificación* podrá igualmente efectuarse sobre textos en prosa; lo que se pretende es establecer, por conmutaciones reductoras, los signos connotativos o estilemas. Propongo el término *elección* para designar el signo connotativo en tanto ha sido seleccionado por el poeta dentro de una baraja de posibilidades que no alteraban la sustancia denotativa, y el sintagma *posible elección* para designar cada una de las restantes posibilidades. He desechado el término *selección*, que también se me ocurría, porque lleva inherente cierto matiz valorativo y además porque ya se halla especializado en la terminología glosemática³.

Volvamos, pues, a nuestro soneto y efectuemos primeramente una serie inicial de conmutaciones en los elementos, sin reducir el texto más allá de lo indispensable. Es la primera

(3) *Elección* lo usa el P. ALONSO SCHÖCKEL, S. I., para designar no exactamente el signo connotativo sino la actividad que conduce a su hallazgo. Para este autor el estilo es, sobre todo, elección. Su libro *La formación del estilo* (3.^a edic., Santander, 1957), con todas las reservas que se le pueden hacer, que son muchas, está lleno de sugerencias, no sólo didácticas sino científicas, para todo el que se ocupe seriamente de la creación literaria.

prosificación, en la que, por lo pronto, prescindiremos de todos los ritmos. Obtendremos así lo que podemos llamar *Texto transformado 1*:

«Te has hecho ya, amada mar, costumbre para mi cuerpo, harto de esperar, y tus lamentos agregan pesar a los míos. Tus olas, bajo el sol, despiden fuego, como mis pensamientos cuando, soliviantados por la dura verdad, consideran con desaliento la dificultad de este amor a la patria que ellos están manchando estúpidamente con sus blasfemias; sólido amor el mío, sacrificado y apasionado por la Justicia».

Llevando más lejos la reducción, conseguiremos el siguiente texto, que vamos a llamar *Texto transformado 2*:

«Querida mar, te has hecho ya costumbre para mí y tu ruido aumenta mi pena. El sol hace brillar tus olas y la verdad ilumina mi pensamiento, que considera toda la difícil grandeza de mi amor a la patria, amor que ellos escarnecen con su estupidez».

El *Texto transformado 3* podemos configurarlo así:

«Me he acostumbrado al mar, pero aumenta mi pena porque me recuerda la grandeza de mi amor a la patria y a la justicia escarnecidas».

Con esto ha de bastarnos como punto de partida. La primera conclusión es evidente: Cualquiera de estos textos transformados⁴ expresa idéntica sustancia de contenido que el

(4) El término «transformado», y en cierto modo hasta el procedimiento, pueden quizás hacerle sospechar a alguien una relación entre este método y la última corriente lingüística norteamericana representada por Chomsky y sus seguidores. Por si las diferencias de estas transformaciones con las de la Gramática transformativa no estuvieran bien a la vista, quiero indicar que mis transformaciones son una simple ayuda metodológica, mientras que Chomsky parece situar las suyas en el centro mismo de su especulación.

soneto original. Lo que varía en ellos, más o menos, es la forma del contenido, junto con la forma y la sustancia de la expresión. Desde el texto unamuniano al reducido y señalado con el número 3 hay una sucesiva disminución de connotaciones y, por consiguiente, una menor potenciación y particularización de la sustancia. Podríamos decir que ésta gana en extensión lo que pierde en comprensión.

Entremos ya en el análisis. El primer verso es escasamente connotativo, no admite prácticamente conmutación por una expresión más simplemente denotativa. Es natural que así ocurra puesto que las connotaciones se suelen producir, en gran medida, por la insistencia semántica o la reiteración fónica. El signo denotativo *costumbre* connota, sin embargo, desde aquí, como portador de una rima que prepara la obligada aparición, en secuencia rítmica, de otras palabras en *-umbre* pertenecientes a un campo asociativo no muy extenso. El vocativo *querida mar* introduce dos connotaciones simples: la una del tipo Edf \rightleftharpoons Cc, por su posición intercalada, que aísla el signo *costumbre* destacándolo; la otra del tipo Cdf \rightleftharpoons Cc, que la retórica tradicional llamaría apóstrofe prosopopéyico, personalizando el mar al dirigirse a él, y que va a tener su continuación en los versos 3-5. Queda aún por ver la eficacia connotativa de la elección *querida* en vez de «amada», conmutación que hemos efectuado en *Texto transf.1*. «Amada» introduciría una connotación Eds \rightleftharpoons Cc, al crear una aliteración de aes y emes. Sin embargo, parece preferible *querida*, que connota de acuerdo con la fórmula Cdf \rightleftharpoons Cc, al tratarse de término menos literario, más coloquial, que matiza el apóstrofe prosopopéyico, quitándole solemnidad y añadiéndole intimidad y ternura.

La sinécdoque enumerativa del verso 2 es connotadora pura. Obsérvese que no ha sido posible mantenerla en ninguno de los textos transformados. Ahora bien, el hecho de que sea así no comporta, sin embargo, una especial y acusada valoración, pues se trata, como si dijéramos, de un connotador trivial, que aún perteneciendo al esquema Cdf \rightleftharpoons Cc se halla motivado más que por necesidades del contenido por necesidades de la expresión, para «llenar» el endecasílabo.

En el verso 3 el único signo connotativo es francamente desafortunado. Me refiero, claro está, a *quejidos*. Es lo que tradicionalmente se ha llamado un ripio. Se trata de una elección condicionada por la rima, rima además pobre y de escaso valor asociativo. Conmutado el *Texto transf. 1* por «lamentos», sentimos este signo como mucho más adecuado.

Por el contrario, en el verso 4, la palabra *pesadumbre*, presupuesta por la rima *-umbre* y el contenido del verso anterior, es signo síquicamente esperado y, por consiguiente, en cierto modo repetido al enunciarse⁵. Como palabra repetida es palabra superlativizada, la riqueza connotadora de *pesadumbre* resulta evidente y se advierte de modo taxativo si conmutamos el signo por alguno de sus equivalentes denotativos «pesar» o «pena».

Los elementos anteriores del verso 4 no parecen en principio ser portadores de connotación alguna. No obstante, si observamos en *Texto transf. 1* la conmutación «agregan» por *añaden*, advertiremos como más expresiva la segunda elección. La razón es análoga a la que hacía preferir *querida* a «amada» en el verso 1; el término es más coloquial y connota desde uno de esos planos generales de connotación simplemente lingüística ya señalados por Hjelmslev⁶.

Las connotaciones establecidas por los versos 5-8 se nos aparecen inicialmente como numerosas pero no intensas. El cuarteto delimita una unidad sintáctica compuesta por comparación de dos planos reales, el del mar luminoso y el de los propios atormentados pensamientos. En este sentido reitera una distribución semántica análoga a la del cuarteto an-

(5) Este es el gran valor de la rima, cuya esencia y funcionamiento he estudiado en mi citado trabajo sobre *Estructuralismo y Poesía* y en una *Estilística del superlativo* que tengo lista para la publicación. La rima no es mera sustancia de la expresión, según el criterio más aceptado. La rima es forma de la expresión y ya sabemos que la forma de la expresión se halla en interdependencia con la forma del contenido. En este sentido la rima es significativa; una palabras pertenecientes a un mismo campo asociativo y, al anticipar elecciones síquicamente, las potencia en el momento de su real aparición.

(6) LOUIS HJELMSLEV *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press. Madison, 1961, págs. 115-116.

terior. Y la reiteración connota. Hay connotaciones del tipo Edf \rightleftharpoons Cc constituídas por el propio ritmo, medida y distribución estrófica, connotación obligada desde el momento en que se ha elegido el verso y un tipo de estrofa determinado, connotación, por consiguiente, de escaso relieve si no convergen en ella otro tipo de connotaciones que la realcen. Hay igualmente connotación Edf \rightleftharpoons Cc en toda la serie de hipébatons que quiebran la línea sintáctica en los versos 6-8, pero también de muy poco valor desde el momento en que la advertimos condicionada por las mismas necesidades rítmicas y de distribución estrófica. Usando la terminología de Dámaso Alonso podríamos decir que el cuarteto se ha labrado desde la forma exterior y no desde la forma interior. Nosotros diremos que desde la forma de la expresión y no desde la forma del contenido. La forma del contenido queda así supeditada y feble. Toda la construcción ha girado en torno a la necesidad de situar en posición a los cuatro signos que conllevan la rima. Ahora bien, de esos cuatro signos, dos, los portadores de rima en *-ido*, connotan pobremente dado el amplísimo campo asociativo de esa rima, ya ríspida en verso 2, como vimos. Cualquiera de las dos palabras, *heridos*, *rendidos*, admite fáciles conmutaciones que no empeoran la connotación, sino al contrario. En definitiva, recordando la posible elección «lamentos» en verso 2, no cabe menos de pensar en el partido que se le podía haber sacado a esa rima en «-entos», con fáciles posibles elecciones, dentro de su campo asociativo, para una superior connotación de esos cuatro versos en *-idos*. De todos modos, *rendidos* comporta también una connotación del tipo Cds \rightleftharpoons Cc, al reiterar y por lo tanto intensificar una sustancia de contenido ya expresada en el verso 3 con el signo *cansados*, que pasamos de largo en primer análisis por considerarlo simple denotador (el conmutador «hartos» de *Texto transf. 1* no disminuía la connotación y la elección *cansados* le venía impuesta al poeta por necesidades métricas). Y adelantaremos que *heridos* nos queda aquí, como antes *cansados*, preparándole al sintagma encabalgado *la mortal caricia—de garra de león* (versos 12-13) un connotador Cds \rightleftharpoons Cc, análogo al que hemos visto para *rendidos*.

Sobre *lumbre* y *cumbre* la rima sí actúa con riqueza connotadora y ambas resultan, sobre todo la segunda, «palabras esperadas». Ahora bien, de esperadas a obligadas hay un paso, paso decisivo en la medida artística. *Lumbre* no se sustrae a la conceptualización de ripiosa. Conmutada por «luz» sentimos una mayor adecuación entre la forma de la expresión y la forma del contenido en la estructura total del cuarteto. La conmutación más estrictamente sinonímica «fuego», que hemos utilizado en *Texto transf. 1*, encaja allí gracias a la siguiente conmutación «soliviantados», pero dentro del texto original resulta tan inadecuada como *lumbre* y por la misma razón, por la falta de enlace semántico de la sustancia del contenido 'fuego' con lo que se va a expresar a continuación y que podemos sintetizar en las dos palabras ya analizadas *heridos* y *rendidos*, que formalmente en cambio coinciden con *lumbre* en el axis rítmico de la estrofa⁷. En realidad —y por primera vez me aparto de lo que es estrictamente el texto— creo que Unamuno, acostumbrado a jugar con el étimo semántico de los vocablos, siente y utiliza *lumbre* como LUMEN y no con su concreto valor actual. Lo que será una explicación, pero nunca podrá ser una justificación. El lector corriente no tiene por qué situarse en la particularísima perspectiva lingüística del autor, y *lumbre* le seguirá pareciendo ripioso. No es el caso de *cumbre*, voz adecuada y que la rima consigue potenciar ligeramente. No demasiado, desde luego, pero más que nada debido a lo desafortunado del verso en que se incluye y del adjetivo que la antecede. Efectivamente *calvario de amor* y *áspera cumbre* son sintagmas tan tópicos, tan gastados y malgastados, que prácticamente ni connotan ni denotan nada. Algo así ocurre con el *cruel verdad* del verso anterior, donde cualquier conmutación sencilla de *cruel* («dura verdad», «amarga verdad») presentaría además la ventaja de llenar mejor el verso, evitando la diéresis, siempre incómoda.

En conjunto, pues, un cuarteto, como dijimos, de múltiples connotaciones pero de muy poca connotación. Traduci-

(7) Véase R. DE BALBIN, *Sistema de Rítmica castellana*, Biblioteca Románica Hispánica Madrid, 1962, cap. III.

das estas conclusiones a la terminología usada por la crítica tradicional, podemos calificarlo sencillamente de retórico. Lo que no impide que hayamos aún de volver sobre él. De cualquier manera, obsérvese que en los textos transformados no se aprecia sensible pérdida del contenido poético en lo que afecta a estos cuatro versos; es prueba clara y contrastada de su escaso valor.

Lo contrario ocurre con los seis versos siguientes, o sea con los dos tercetos. Sentimos la gran pérdida de fuerza que experimentan los textos reducidos y vemos cómo ha sido preciso reducir, más que conmutar, en *Texto transf. 1*. Todo esto nos habla de abundancia de connotadores y de intensidad en las connotaciones. Intuitivamente y a priori, ya sentíamos que la verdadera descarga poética procedía de esos dos tercetos. Vamos a verlos en detalle:

El primer signo, *amor*, que se va a repetir anafóricamente hasta cinco veces en cinco versos, enlaza por otra parte con el tópico *calvario de amor*, que nos va a terminar resultando significativo. El sintagma *amor de patria* trata denotativamente de clasificar, de delimitar la sustancia 'amor', precisándola en una de sus manifestaciones. La connotación es nula aún, pues la reiteración del signo (*calvario de amor... amor de patria*) resulta trivial en la pobreza del contexto. Tendríamos todavía que preguntarnos si *patria* no sería conmutable por «España» con resultado ventajoso. En principio cabe dudar de hasta que punto la particularización—obvia por lo demás para el lector de Unamuno— no haría perder ámbito, perder extensión a la sustancia del contenido. Yo creo que no, que la sustancia del contenido quedaría incólume y la forma del contenido añadiría concreción e intensidad a la expresión. Amor y dolor de España, uno de los grandes temas unamunianos, al que venimos a parar, y que queda un tanto perdido aquí en anchura dentro de esa forma de contenido *patria*. Bien es verdad —y volvemos a salirnos de lo que es el texto en sí— que muy posiblemente el sintagma se lo diera contruido al poeta la estricta circunstancia de que parte, y que fuera exactamente la expresión *amor de patria* la que ellos con su boca...

Pero tornemos al texto; desde aquí ya los connotadores se acumulan, las connotaciones se enriquecen y se entrecruzan. *Ellos* es connotador del tipo Cds \rightleftharpoons Cc, pues, al tratarse de un pronombre sin antecedente, carga su función deíctica de sustancia connotativa, indicando a cada lector el mundo particular de sus 'ellos'. *Con su boca* es del tipo Cdf \rightleftharpoons Cc, puesto que, tratándose de una locución fuertemente coloquial, particulariza el *ellos* desgarradamente y da un brusco sabor popular a la oposición, pero es que, a la par, esa connotación se apoya en otra del tipo Edf \rightleftharpoons Cc, gracias a su encabalgamiento, que interrumpe momentáneamente la relación sintagmática con el adjetivo siguiente coloreando así el contenido. Por otra parte *boca* inaugura la rima *-oca*, de muy concretas posibilidades asociativas y que va a jugar un gran papel en los versos siguientes.

El adjetivo *blasfema*, separado por la pausa, se superlativiza por connotación Edf \rightleftharpoons Cc, y al mismo tiempo por su relación sintagmática con el segmento siguiente, *están manchando*, donde es la propia sustancia del contenido denotativo la que connota (Cds \rightleftharpoons Cc), coincidiendo además con una potenciación producida por la misma sustancia de la expresión denotativa (Eds \rightleftharpoons Cc), que alitera nasales y aes. El signo denotativo *estulticia* queda connotado por su posición (Edf \rightleftharpoons Cc) abriendo campo de asociación con su rima infrecuente.

El verso 11 es un puro connotador donde prácticamente no existe denotación. Los signos denotativos son aquí mera sustancia de la expresión connotativa y se aprecia en él de una mirada todo el complejo funcionamiento del signo estético de Johansen, según lo desarrollamos más atrás: Intensa connotación Eds \rightleftharpoons Cc con la rica aliteración reiterante; connotación Edf \rightleftharpoons Cc gracias a la rítmica contraposición adversativa y reiterativa de las dos partes del verso; connotación Cdf \rightleftharpoons Cc en la oposición antitética de *barro/roca* connotación, también, Cds \rightleftharpoons Cc en el signo *barro*, donde la sustancia del contenido no sólo denota, frente a *roca*, su 'blandura' sino que potencia, desde otro ángulo semántico, el *manchando* del verso anterior. Con lo cual, por otra parte,

el signo *roca* no solo expresa 'dureza' en la contraposición, sino también 'pureza'. Su posición es además privilegiada, situado como está en el axis rítmico y actuando como palabra esperada gracias a la rima.

El verso siguiente connota desde la forma del contenido con nueva reiteración del signo *amor*; y desde la sustancia de la expresión, *la mortal*, que repite desde este otro plano o estrato el mismo signo *amor*, encajándolo en el signo *mortal* y potenciando así éste en una determinada dirección, la del 'amor'. De este modo el sintagma *la mortal caricia*, bastante tópico, adquiere nueva vida con esa connotación desde la sustancia expresiva, porque el signo *caricia* no es ya sólo relevante gracias a su rima y a su posición encabalgada, sino también a esa subrepticia vecindad sintagmática de *a-mor*, que da pie a la obligada relación asociativa entre ambas sustancias de contenido.

El sintagma *de garra de león* es puro connotador desde el momento en que se trata de expresión metafórica que connota como Cds \rightleftharpoons Cc y adquiere, además, relevancia en el encabalgamiento.

Nos queda el sintagma final *amor de loca—pasión de fe encendida en la Justicia*, y aquí quiero detenerme un poco y obtener algunas conclusiones. Se hace necesaria la detención por dos razones fundamentales. La primera es que inicialmente nos presentamos como estructuralistas y hasta ahora sólo hemos realizado una disección del texto elemento a elemento. La segunda es que llegamos al último verso, y el último verso —lo sabemos todos por experiencia— suele ser la clave, cuando no la síntesis, de gran número de poemas. Si cada poema constituye una estructura, si cada signo ha de ser elegido, según dijimos, no en tanto en cuanto represente la mera sustancia del contenido denotativo, sino por su capacidad connotadora de la referida sustancia, ligándola a un sistema estructurado de connotación capaz de potenciarla o particularizarla, y si, por otra parte, sentimos que es el último verso el que polariza esas connotaciones y da su sentido definitivo al poema, ha llegado el momento, creo, de que en-

sanchemos la perspectiva con que hemos venido desarrollando nuestro análisis.

Hernández Vista, que en sus estudios sobre la *Eneida* ha explicado y sistematizado todo un cuerpo de doctrina estilística de raíz estructural⁸, sitúa en la base de su investigación lo que llama «principio de convergencia». «Sólo es posible afirmar —dice— que estamos ante un procedimiento estilístico... cuando en la misma unidad de significación (episodio, escena) hay otros procedimientos situados en otros estratos lingüísticos susceptibles de una valoración similar convergente hacia la unidad de escena» y «el estilo... está en razón directa de la cantidad de elementos convergentes y la variedad de estratos de que proceden».

El principio de convergencia me parece irrefutable. El rasgo estilístico no tiene valor como hecho aislado sino como perteneciente a la estructura de una determinada obra literaria. No cabe entresacar y clasificar rasgos de estilo, connotadores como los hemos venido llamando. Es allí, en el exacto lugar que su autor les dió, donde los hemos de considerar. Podremos clasificar connotadores, pero, aisladamente, fuera del lugar preciso que ocupa en el poema, de su apoyatura en el conjunto connotativo, el connotador es mera sustancia de la expresión connotativa; y ya sabemos lo que ésta es: signo denotativo, palabra de diccionario.

De hecho nuestro análisis ha ido apoyándose en estas relaciones contextuales, pero limitándonos a las de radio más corto. Es ahora el momento de que prolonguemos estas líneas de relación y establezcamos la completa estructura del soneto.

Un soneto es de por sí una estructura estrófica. Esa es la que todos conocemos. La sustancia de la expresión halla en él unos cauces formales muy definidos. Pero es el caso que la sustancia de la expresión connotativa, las palabras, se van ensamblando en ese molde forzado y desarrollando su juego

(8) V. EUGENIO HERNANDEZ VISTA, *Figuras y situaciones de la Eneida*, Madrid, 1964; véanse especialmente págs. 105 y ss.

de connotaciones poéticamente estructuradas. Relaciones sintagmáticas y asociativas van entrecruzándose y creando un mundo artístico de connotación, una potenciación de las sustancias denotativas. Esa otra estructura, no ya de la forma de la expresión sino de la forma del contenido, estructura superpuesta pero no obligada, es la que nos toca investigar.

Tendremos que volver a la sustancia del contenido. Dijimos que se trataba de un justo y sacrificado amor a la patria, el dolorido amor a España del que cualquier crítico de Unamuno nos habla enseguida. Las sustancias de contenido se repiten, no cabe en ellas demasiada novedad. La tarea literaria consiste en presentarlas desde una insólita perspectiva o en potenciarlas hasta un alto grado de intensidad. Mi estudio sobre la *Estilística del superlativo* es una amplia demostración de que el esfuerzo lírico gira en gran medida sobre la necesidad poética de crear inéditas, convincentes superlativizaciones. Reiteraciones bien visibles y escondidas líneas de convergencia connotadora —lo que Johansen llama *sinónimos connotativos*— apuntan frecuentemente hacia ese fin.

¿Como consigue aquí Unamuno ofrecernos de un modo efectivo la real intensidad de su dolorido amor a la patria? En principio con la simple repetición anafórica del signo *amor*, ya lo hemos indicado. Es sabido que la simple repetición de la palabra superlativiza. Aquí, en cada caso, va también matizando. Hemos ido viendo crecer en intensidad la carga de significación desde el anodino *calvario de amor* hasta el último eco, bien disimulado y oculto, de *la mortal caricia* en el verso 12. Y toda esa carga de significación va a converger, alcanzando su plenitud expresiva, en el afortunado sintagma *amor de loca*.

Voy a detenerme en el análisis de la complejidad connotadora de este sintagma. Por lo pronto el encabalgamiento lo separa momentáneamente del signo siguiente y nos desvía del sentido total un instante para darnos la sustancia del contenido connotativo 'amor de loca', que sentimos como superlativo coloquial de 'amor'. Añadamos la posición de

loca en el axis rítmico y su condición de palabra esperada. Es otro caso éste de rima fuertemente connotadora. Dentro del campo de las rimas especialmente expresivas tendríamos que destacar la de este tipo, o sea la rima que ocupa todo el cuerpo de la palabra, excepción hecha del fonema consonántico (o grupo de fonemas consonánticos) inicial; creo que merece nombre específico y propongo que llamemos a los vocablos portadores *palabras de rima llena*. El hecho es que la rima potencia el signo *loca*, y *loca* superlativiza el signo *amor* en su relación sintagmática, y *amor* ya traía una sobrecarga de sustancia de contenido gracias a su previa reiteración anterior. Es el sexto *amor* en seis versos, el séptimo si contamos su fantasmagórica aparición en el verso 12.

Pero no se ha tratado tampoco de una simple acumulación. Cada una de las apariciones del signo ha representado una matización de la sustancia. Es, desde este verso 13, desde donde advertimos que no era ocioso aquel irrelevante *calvario de amor* del verso 8, porque es ahora en *amor de loca* donde apreciamos de verdad su *áspera cumbre*. La mar de los dos primeros cuartetos —independientemente de la mayor o menor fortuna de sus detalles— la sentimos encrespase doloridamente frente al *amor de roca* y prestarle su desatada grandeza al *amor de loca*. Porque la sustancia 'dolor' de los dos cuartetos, aunque pobremente expresada, va a converger desde el *calvario de amor* sobre el *amor de patria* de los tercetos y va a engrandecerse con el efectivo logro superlativo de esta sustancia 'amor' a la que califica, mostrándose en *la mortal caricia— de garra de león*, donde llega a oscurecer incluso la sustancia principal. Y no resultan ya desde aquí tan equivocadas como el análisis nos las presentaba las elecciones *heridos* y *cruel*, que aparecen ahora como sinónimos connotativos de este otro sintagma, lo que viene a demostrarnos que sólo la consideración estructural y la aplicación del principio de convergencia pueden hacernos pronunciar la última palabra sobre un connotador. El amor, además de dolorido, será limpio (*no amor de barro*) y firme (*sino amor de roca*). Todas estas cualidades se superlativizan, naturalmente, al intensificarse la sustancia que las conlleva.

Parece que no cabe más, que tenemos ya situada la sustancia 'amor' en su cúspide de intensidad, en su límite extremo de sentido. Seguir sería desbordarla y desbordarse. Y eso es lo que hace Unamuno: Romper la compuerta del penúltimo verso y desbordar toda esa riada de dolor y de amor en revuelta *pasión de fe encendida en la Justicia*.

Aislado, este último verso no sería otra cosa que vulgar enunciado denotativo. O menos que denotativo, porque se abusa tanto de palabras como *pasión, fe y Justicia* que desdichadamente ya no suelen decir nada, se nos aparecen vacías de sustancia de contenido. Como por otra parte son insustituíbles, y cualquier signo que se escogiera para manifestar esas sustancias sería pronto igualmente utilizado como forma de contenido para otras sustancias confusas y dispares, no queda más solución que seguir oyendo hablar de pasión, de fe o de Justicia sin hacer demasiado caso. Sobre todo de Justicia. Por eso cuando alguien consigue de manera efectiva volver a cargar de verdad estas palabras, hacerlas transparentes y nítidas, la comunicación se produce.

Pasión, fe y Justicia son tres signos cuya sustancia de contenido sólo puede hacerse cierta con 'amor'. Por eso aquí los sentimos pletóricos. Es su propia sustancia en los tres casos la que connota. Y ya hemos podido darnos cuenta de que esos connotadores Cds \rightleftharpoons Cc suelen ser los más valiosos de la serie. *Pasión* además, por su posición (Edf \rightleftharpoons Cc), recibe directamente toda la carga semántica de 'amor' concentrada en el sintagma previo encabalgado y toda la que le corresponde por su relación sintagmática con él. El 'amor' desbordado enciende igualmente la *fe*, más que el propio signo denotativo *encendida*, sobre el que se reflejan muy débilmente las lejanas luminosidades del verso 5.

Y nos queda *Justicia*, el habitualmente más vacío de los tres, que pasa a ser aquí sustancia esencial del contenido total poemático. Hay connotadores Edf \rightleftharpoons Cc. Es la última palabra del poema, posición que privilegia y que obliga. Y es una nueva palabra esperada, dentro del limitado campo de asociación preparado por *estulticia*. Ahora bien, tendremos

todavía que decir algo más sobre este tipo de relaciones asociativas. Efectivamente, desde la forma de la expresión, la rima enhebra una hilada de signos cuya asociación mental sería difícil desde el estricto campo semántico. La asociación será tanto más próxima o inmediata cuanto más posibilidad haya de asociar igualmente los contenidos. *Estulticia* nos suscitará antes «malicia» o «codicia» que *caricia* o *Justicia*. En este contexto preciso, *que ellos con su boca—blasfema están manchando en su estulticia*, la asociación inmediata es, desde luego, «injusticia». Hasta tal punto que *estulticia* choca después de expresado porque lo sentimos como desplazando al «injusticia» que el contexto exigiría y que su rima y analogía formal han suscitado mentalmente. De este modo *estulticia* recibe desde su propia forma una connotación sustantiva y se tiñe del contenido 'injusticia'. Así la *Justicia* final resulta término antitético, con toda la delimitación e intensificación de contenido que esto representa, convirtiéndose en síntesis y clave del contenido connotativo total. El soneto llega a puerto en ella. Y llega al puerto esperado, al puerto presentado⁹.

¿Pero esto es suficiente? ¿Basta con concluir el análisis, con establecer unas líneas de estructura, con explicar la gradación de unas sustancias del contenido connotativo desde el despliegue de las sustancias de la expresión connotativa? Se le viene negando a la Estilística facultad crítica. La Estilística, se dice, proporciona unos datos, unas interpretaciones, unos inventarios —y verdaderamente es lo que ha venido haciendo en gran parte de sus manifestaciones— pero para

(9) Redactado ya este trabajo, encuentro el siguiente párrafo en JEAN PAUL SARTRE, *¿Qué es la Literatura?*, Losada, Buenos Aires, 3.ª edic., 1962, pág. 67: «Al leer se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario». He querido añadir aquí esta cita por lo luminosamente que explica muchos de los supuestos en que nos hemos venido basando. Es curioso que sea un escritor como Sartre, tan alejado de la consideración formal de la Literatura, quien venga precisamente en nuestro apoyo con su intuición.

juzgar está la Crítica literaria, que es algo más. Yo quisiera saber dónde está la superioridad de la Crítica, quisiera saber que es la crítica si no es Estilística, si no se basa en el análisis estilístico, en el estudio estructural de la obra de arte literaria y en la valoración de los rasgos de estilo dentro de la estructura en que están situados.

Porque lo que no podemos es valorar rasgos de estilo aislados ni enjuiciar la calidad de un escritor por el inventario y la clasificación de sus recursos estilísticos. Este tipo de estudio, abundantemente realizado, nos podrá decir algo o mucho sobre el estilo de un autor, pero poco o nada sobre su real y exacto valor. Ahora bien, cuando el objeto de investigación estilística no es la lengua de un autor, sino una determinada obra considerada como estructura unitaria, estamos en el único camino viable para llegar racionalmente a un juicio de valor.

Ni siquiera podemos establecer una escala de valores para los distintos tipos de connotadores. Se nos puede ocurrir que las connotaciones desde el contenido denotativo serán superiores a las connotaciones desde la expresión, que de las primeras valdrán más las que procedan de la sustancia que las que tengan su origen en la forma, y de las segundas, las procedentes de la forma más que las originadas en la sustancia. O sea, que la escala de valoración vendría dada, de menos a más, por la misma numeración (1, 2, 3, 4) establecida por Johansen para sus cuatro signos simples en el diagrama que copiamos más atrás. Pero la verdad es que esta escala sólo sería válida para una supuesta situación ideal en que cada uno de los tipos se hallase en idénticas circunstancias a los otros. Ahora bien, estas circunstancias idénticas no se dan en la práctica. La escala únicamente servirá para valoraciones relativas y secundarias. La valoración real de un connotador dependerá de su situación en un eje de relaciones, o con respecto a dicho eje, dentro de la estructura de la unidad literaria considerada. Y no sólo, claro, de su situación, sino de la extensión y de la densidad de esas relaciones. Es mi versión del principio de convergencia, principio que no ha de servir tan sólo, como apunta Hernández Vista, para determi-

nar racionalmente un estilo, sino también para valorarlo científicamente, para medir su calidad y, a la par, la de la obra de arte que con él se ha producido.

A lo largo de nuestra investigación hemos ido valorando elemento a elemento. Las conmutaciones nos han sido decisivas a este respecto; sobre algunas elecciones nos hemos pronunciado claramente. El análisis ha puesto de relieve unos fallos y unos aciertos, ha dado cuenta de los procedimientos superlativadores de la sustancia 'amor' y de la eficacia que poseen en su apretada estructura; ha visto, en cambio, las quiebras existentes en la expresión artística de la sustancia confluyente 'dolor', que no logra la intensidad debida, perdiéndose incluso en alguna de las prosificaciones.

La calidad de los tercetos, densos de connotaciones convergentes, la hemos medido en el análisis. No hay elementos ociosos; apenas si apuntamos la posibilidad de mejorar un signo. Abundan los connotadores Cds \rightleftharpoons Cc, pero no en actuación independiente sino en implicada complejidad. El intensivo enriquecimiento de la sustancia de contenido connotativo se puede apreciar casi con numérica exactitud; hemos hablado de potenciación de la sustancia 'amor' y usábamos el término *potenciación* con sentido muy aproximado al que tiene en su especialización matemática. Antes hemos visto la más vulgar realización de los cuartetos, hemos sopesado sus connotadores, hemos comprobado que la estructura formal del contenido se supeditaba servilmente a la estructura estrófica.

Estimando en conjunto el poema, podemos decidir que se trata de un soneto desigual, poco trabajado, cuyos cuartetos se pierden en un baldío retórico, con triviales connotaciones que no consiguen estructurar debidamente la sustancia del contenido, y que termina salvándose gracias al ramalazo de intensidad que recorre los seis últimos versos.

Se me dirá que para este viaje no necesitábamos alforjas, porque eso es lo mismo que cualquier lector advierte y lo que nos daría una crítica impresionista. Sin duda es así: La

crítica estilística estará en lo cierto cuando coincida con el juicio intuitivo de los buenos lectores. ¿Para qué, pues, el largo rodeo, si no vamos a llegar con él más lejos que el crítico impresionista con las solas armas de su intuición? En principio, para apoyar sobre unas bases objetivas y una precisa y razonada valoración lo que la intuición adivina. Además porque hemos hablado de coincidencia con el juicio de los buenos lectores. Y no hay nadie que nos certifique si tal crítico lo es.

Por el simple análisis de un soneto no vamos a caer en la tentación de valorar el estilo de Unamuno y su calidad de poeta. Ahora bien, sólo una suma de análisis parecidos, que abarcara un número suficiente y variado de poemas, permitiría afirmar algo acerca de esas cuestiones. Y es muy posible que ese algo resultara sorprendente. Porque cuando la crítica impresionista ensancha el campo de su atención y emite juicio sobre el conjunto de una producción literaria, sus equivocaciones suelen ser notables.

Creo que una valoración científica, segura, de la obra literaria sólo se puede hacer desde la Estilística estructural. Y Estilística estructural será aquella que parta de estos cinco supuestos básicos:

1. Que la obra literaria ha de ser una estructura.
2. Que la sustancia de la expresión literaria son los signos lingüísticos, que pertenecen, a su vez, a otra estructura, la de la lengua.
3. Que el signo lingüístico es una combinación de expresión y contenido, donde hay que distinguir, con Hjelmslev, dos formas y dos sustancias: $Es \rightarrow Ef \rightleftharpoons Cf \leftarrow Cs$.
4. Que cada una de esas dos formas y de esas dos sustancias pueden ser o no ser relevantes en su utilización como sustancia de la expresión connotativa o literaria.
5. Que en la estructura poemática juegan papel esencial los dos tipos de relaciones lingüísticas establecidos por Saussure: sintagmáticas y asociativas.