

Interpretación y sentido(s) : "Canciones para cantar en las barcas" de José Gorostiza

Autor(en): **Imboden, Rita Catrina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **44-45 (2003)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268625>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

INTERPRETACIÓN Y SENTIDO(S)

Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza

En 1925 publica José Gorostiza (1901-1973) su primer libro de poesía, *Canciones para cantar en las barcas*¹, inaugurando así la producción poética de los «Contemporáneos», grupo en el que participó activamente y cuyo arte fue tachado a menudo de *deshumanizado*, en el sentido más orteguiano del término². La poesía ¿es una experiencia sensible o intelectual? Este interrogante fue preocupación central del ambiente literario de los años veinte y, como tal, puede hallarse su reflejo en *Canciones para cantar en las barcas*. Una segunda oposición sobre la que se construye el poemario concierne a la tensión entre dos aspectos propios de la poesía: el musical y el visual. Este último se manifiesta especialmente en la sección que cierra el libro y que se titula «Dibujos sobre un puerto». En la sección intermedia, «Otras poesías», llaman la atención dos poemas cortos – «Pausas I» y «Pausas II» – que, por su contenido y por su forma, así como por su posición en el conjunto del libro, reflejan de modo ejemplar esta tensión entre lo oral y lo visual, entre lo sensible y lo cognitivo en la obra de juventud del poeta. Y es que la originalidad de este poemario reside, en gran medida, en la puesta en diálogo de esta doble dicotomía / sensible-cognitivo / y / oral-visual /.

¹ La primera edición de *Canciones para cantar en las barcas* aparece en la Editorial Cultura, México, en 1925. En 1964 se recoge la obra poética de José Gorostiza en *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica. Citaré, en lo que sigue, de esta última.

² El libro de Gorostiza y el ensayo de Ortega y Gasset («La deshumanización del arte», primera edición 1925, *Revista de Occidente*) salen a la luz el mismo año. Pero ya antes de establecerse el término orteguiano, se criticaba en México la poesía *intelectual* de los «Contemporáneos». Véase a este respecto el libro de Anthony Stanton y Rafael Olea Franco, *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

En este estudio propongo, en la primera parte, un análisis global de *Canciones para cantar en las barcas*, con especial atención a la posición que ocupan los poemas «Pausas» en el conjunto del libro y a los elementos que atañen, en general, a la coherencia textual; a este respecto haré oportuna referencia a algunos escritos teóricos del autor³. En la segunda parte ofrezco una interpretación de «Pausas I» – quizás el poema breve más conocido del autor –, que considero representativo de la estética que se propone en esta obra de Gorostiza: en ella se evidencia en mayor grado la necesidad de una lectura que oscile y tenga en cuenta a un tiempo, tanto la experiencia cognitiva como la sensible del poema y, en este último caso, ya la percepción musical, ya la visual del mismo. Mi lectura se opone, pues, a la de críticos como Elías Nandino, para quien los poemas de este libro están compuestos «más para el sentido espiritual que para los sentidos corporales»⁴. A través de mi análisis, sin embargo, trataré de demostrar que, por el contrario, estos textos – y, en especial, «Pausas I» – invitan al lector a instaurar y a renovar constantemente la comunicación con el objeto poético que es, a la vez, sensible y cognitiva.

I. *CANCIONES PARA CANTAR EN LAS BARCAS*

«CANCIONES» Y «DIBUJOS»

Como indica el título, los textos incluidos en *Canciones para cantar en las barcas* se inscriben en una isotopía marina, centrada especialmente en el espacio límite de la orilla. Pero «Canciones para cantar en las barcas» no sólo es el título del poemario, sino también el de la primera sección del libro, que desde luego contrasta con la

³ Sobre todo sus «Notas sobre poesía» que, amén de ser redactadas treinta años después de *Canciones para cantar en las barcas*, formulan todavía las mismas exigencias con respecto a la labor del poeta (*El libro y el pueblo*, México, núms. 16-17, abril-mayo 1955, pp. 5-17).

⁴ Elías Nandino, «Pepe Gorostiza y su talón de Aquiles», en Edelmira Ramírez (coord.), *José Gorostiza. Poesía y poética*, México, FCE, 1988, p. 305.

tercera y última, «Dibujos sobre un puerto». Precisamente el hecho de que el autor no dé *este* título a su primera publicación sino *aquel*, que además abre el libro, pone de manifiesto el predominio de lo oral sobre lo visual, a pesar del diálogo, aparentemente en términos de igualdad, que ambos aspectos parecen mantener en la obra. Este predominio resulta evidente en los tres poemas de la primera sección («¿Quién me compra una naranja?», «La orilla del mar» y «Se alegra el mar»), por el uso apelativo del discurso directo y por el empleo de formas métricas que nos remontan a la antigua poesía popular castellana de tradición oral: verso de arte menor, estribillo, rima – aunque consonante – en los versos pares, etc. Al contrario de lo que sucede en la poesía vanguardista de la época, más interesada en los aspectos visuales que en los prosódicos, Gorostiza se mantiene fiel a una lírica basada fundamentalmente en la sonoridad y el ritmo, sin por ello descuidar el componente visual⁵. En sus «Notas sobre la poesía» reafirma que el canto es el origen de la poesía: «Si la poesía no fuese un arte sui generis [...], yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto.» Según Gorostiza, el poeta ha de adaptar el lenguaje «a la condición musical de la poesía, sometiéndola a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias»⁶. En la poesía, pues, no priman las palabras y sus significados, el estilo o los refinamientos retóricos, sino la voz «del hombre», a través de la cual cobran vida las palabras:

La afinidad entre poesía y canto es una afinidad congénita. En un momento dado podrá relajarse o en otro hacerse más íntima, pero habrá de durar para siempre, porque no radica en el lenguaje – en el austero arsenal de la retórica, que caduca y se renueva sin cesar – sino en la

⁵ Interesados en la pintura cubista, los poetas de los años veinte se preocupan cada vez más por la disposición visual y espacial del poema sobre la página, rechazando a menudo los efectos prosódicos, para así distanciarse de la poesía romántica (que revaloriza el folclore) y modernista.

⁶ José Gorostiza, «Notas sobre poesía», *El libro y el pueblo*, México D. F., núms. 16-17, abril-mayo 1955, p. 10.

voz humana misma, que el hombre presta a la poesía para que, al ser hablada, se realice en la totalidad de su perfección⁷.

«Dibujos sobre un puerto», la tercera sección del libro, recoge siete poemas brevísimos (de 2 a 9 versos) en cuyo centro figurativo se encuentra la barca – tal vez imagen del poeta – en busca del puerto, así como otros tres poemas titulados «Luciérnagas». Los *dibujos* hacen eco a las *canciones* de la primera sección, con lo que, una vez más, se alude a la complementariedad de la creación visual (o escrita) y musical (u oral). En efecto, los mini-poemas de esta última sección aparecen como densas imágenes, como impresiones visuales espontáneas, en las que – con la excepción de «Elegía» – el yo-poético no figura explícitamente. Fiel a la estética de la *poesía pura*, en «Dibujos sobre un puerto» Gorostiza establece, mediante un proceso de objetivación, una distancia entre sujeto y paisaje, cediendo a este último el centro de la atención y relegando a un segundo plano al sujeto que lo contempla. Estos textos breves se prestan, incluso, a una lectura puramente visual: en la organización espacial, el poema aparece, entonces, como pequeña barca en el mar de la página blanca⁸.

Canciones para cantar en las barcas se estructura formalmente en tres partes o secciones; las *canciones* y los *dibujos* enmarcan la sección intermedia, más extensa, a la que corresponde el título neutro de «Otras poesías»:

Sección I:	Sección II:	Sección III:
«Canciones para cantar...»	«Otras poesías»	«Dibujos sobre un puerto»
3 poemas	13 poemas	7 poemas y «Luciérnagas» (1-3)

⁷ José Gorostiza, «Notas sobre poesía», *El libro y el pueblo*, México D. F., núms. 16-17, abril-mayo 1955, p. 11.

⁸ El poema «Otoño», que finaliza el libro, aparece como un elemento situado fuera del conjunto, a modo de homenaje a Jaime Torres Bodet, al que está dedicado.

«OTRAS POESÍAS»

Los poemas «Pausas I» y «Pausas II» están integrados en la sección «Otras poesías», de tipo descriptivo y de carácter aparentemente más heterogéneo que la anterior, en lo que atañe a los espacios y personajes representados. Sin embargo, es posible encontrar una cierta homogeneidad en la organización textual de los poemas de esta sección: con una extensión aproximada de 30 versos cada uno, sus estrofas presentan una regularidad que los acerca más a la tradición culta que a la popular. Si en la primera sección («Canciones para cantar...») se daba preferencia al arte menor (hexasílabos y octosílabos), en la segunda predomina el arte mayor de raigambre modernista. Sin embargo, «Pausas I» y «Pausas II», los dos poemas intercalados, destacan en esta serie por su corta extensión (5 y 13 versos, respectivamente) y por la brevedad de sus versos (de 2, 5 y 7 sílabas en su mayoría):

PAUSAS I

¡El mar, el mar!
Dentro de mí lo siento.
Ya sólo de pensar
en él, tan mío,
tiene un sabor de sal mi pensamiento.

PAUSAS II

No canta el grillo. Ritma
la música
de una estrella.

Mide
las pausas luminosas
con su reloj de arena.

Traza
sus órbitas de oro
en la desolación etérea.

La buena gente piensa
– sin embargo –
que canta una cajita
de música en la hierba.

Es justamente esta función de ruptura, dentro de la segunda sección del libro, lo que da título a dichas composiciones, además de tratarse de poemas dedicados explícitamente al aspecto musical y rítmico de la poesía. La «pausa» es un vocablo propio del discurso musical y se asocia al concepto del ritmo; como éste, implica también una medida, ya que «pausado» significa «a ritmo lento». «Pausas» (en plural) debe traducirse, en el nivel lingüístico, como *silencios* y, en el nivel espacial o visual, como *espacios en blanco*, situados entre o alrededor de las líneas de escritura, de modo que los textos aparecen como pequeños cuerpos en la superficie de la página. Silencios que se instauran en la sucesión de los demás poemas y de sus múltiples escenarios y personajes: espacios urbanos y rurales, interiores y exteriores, diurnos y nocturnos; personajes estereotipados como el anciano, el enfermo, el pescador, etc. La serie, que podría – a pesar de su diversidad temática – resultar monótona en su uniformidad exterior, se construye, gracias a la irrupción de las «Pausas», como organización o estructura rítmica. La sección «Otras poesías» se divide implícitamente en tres unidades, separadas una de otra por los dos poemas intercalados⁹:

(parte 1: <i>retratos</i>)		(parte 2:)		(parte 3: <i>cantos</i>)
5 poemas	-P I-	4 poemas	-P II-	2 poemas
hombres (estereotipados)				mujeres (individualizadas)
espacio interior,				espacio exterior,
terrestre				marino

Llama la atención, en la organización del poemario, la simetría de la estructura ternaria: tres son las secciones del libro y tres también las partes de la segunda sección, separadas por las «Pausas», además de ser tres el número de poemas que integran la primera sección. El tema del ritmo se refleja también en los propios poemas «Pausas»: ritmo de las olas, en el primer texto; ritmo del cantar de los grillos, en el segundo. Por otro lado, es interesante constatar que en las dos

⁹ P I y P II designan los poemas «Pausas I» y «Pausas II».

«Pausas» se configuran los dos espacios marino («Pausas I») y terrestre («Pausas II»), constitutivos – como los dos lados de la orilla – de *Canciones para cantar en las barcas*. Pero la sección «Otras poesías» no sólo reproduce la estructura ternaria del poemario, sino también la tensión entre poesía pictórica y poesía musical (patente ya en las *canciones* y los *dibujos*), entre los personajes femeninos y masculinos, y entre los espacios exterior-marino e interior-terrestre. Así, los personajes masculinos se asocian a la vejez («Una pobre conciencia»), la decrepitud («El enfermo») y la muerte (el viajero en «Nocturno»). Reina, en esta primera parte de «Otras poesías», un ambiente de inmovilidad, de silencio («La casa del silencio») y de melancolía. Los personajes femeninos en los poemas que constituyen la tercera parte de la sección, son Jenny Lind, una cantante del siglo XIX de cierta importancia histórica («Acuario») y «La niña de mi lugar» («Romance»), de importancia personal, ya que el yo-poético la asocia a su pueblo. Las dos mujeres se caracterizan no sólo por su vitalidad y juventud, sino también por moverse en un espacio limítrofe con el mar, ya urbano (New York), ya rural (el pueblo), y por el canto: «Jenny [...] tenía / un glu-glu de agua embelesada / en la piscina etérea de su canto» («Acuario»). El texto subraya, además, la permeabilidad dinámica en la relación de la mujer con el ambiente que la envuelve: «Y si cantas – ¡canta, sí! – [...] mástiles, jarcias y viento / se confunden con tan lenta / sencilla sonoridad, / con tan pausada manera [...]» («Romance»). Si el sonido del agua en el acuario se confunde con la voz de Jenny Lind, el canto de la «niña» mueve los barcos y el viento del mar.

LA UNIDAD DE CONSTRUCCIÓN

El libro presenta, pues, una estructura compleja, en la que los elementos se organizan en función de una coherencia global, estableciéndose una relación de solidaridad entre las diferentes partes y el todo: esta relación se da en el poema (entre las diferentes *unidades discursivas* y el conjunto del texto), en la sección (entre los poemas y la sección) y, por último, en el libro (entre las secciones y el

poemario entero). *Canciones para cantar en las barcas* puede considerarse, en este sentido, una *totalidad integral* y no una mera «colección de poemas»¹⁰. El cuidado que pone el autor en la construcción del poemario como totalidad, explica ciertamente su escasa producción poética: entre la primera publicación poética y *Muerte sin fin* (1939) pasan 14 años, sin que salga a la luz otro poemario, entre otras cosas, por su explícita renuncia a reunir los poemas sueltos en un libro que no formase un conjunto integral¹¹. Lamenta Gorostiza, en sus «Notas sobre poesía», la negligencia de las composiciones poéticas de su época que descuidan la *arquitectura*, es decir, que se ocupan cada vez menos de la relación entre las partes y el todo: «¿qué se diría de una casa en la que cada una de las habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa?»¹². Y lo mismo vale para el poema que para el poemario: la «palabra poema implica

¹⁰ Cabe mencionar, en este contexto, la distinción que hace Jacques Geninasca, en su estudio sobre la figura retórica de la enumeración, entre *acumulación* y *enumeración*: «[...] convendremos en llamar respectivamente *enumeración* y *acumulación* los enunciados enumerativos, según manifiesten una totalidad integral o una colección.» (Jacques Geninasca, «L'énumération, un problème de sémiotique discursive», *La parole littéraire*, París, PUF, 1997, p. 58, trad. mía).

¹¹ En la edición de *Poesía*, de 1964, aquellos poemas, redactados entre 1925 y 1939 y publicados en varias revistas, se agruparon bajo el título significativo de *Del poema frustrado*. Los amigos de Gorostiza afirman este modo de considerar su producción poética. Jaime Torres Bodet, por ejemplo, dice que «producía poco, no por esterilidad... sino por ansia de clásica perfección» (*Tiempo de arena*, México, 1955, p. 81) y Xavier Villaurrutia, en 1926, escribe que «*Canciones para cantar en las barcas*, es breve y ceñido: «[...] El poeta ha tenido la delicadeza de no incluir en su colección poesías con acentos ajenos; es más, exagerando, ha tenido la delicadeza de no escribirlas siquiera. Tan fino es su orgullo y tan severo que su libro es, en cierto modo, una antología de cuanto mejor decidióse, hasta entonces, a escribir. Su valor para rechazar nos descubre su selección y cuidado, su desdén a la abundancia y al abandono.» («Un poeta», en Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1996, p. 681).

¹² José Gorostiza, «Notas sobre poesía», *El libro y el pueblo*, México D. F., núms. 16-17, abril-mayo 1955, p.13.

organización inteligente de la materia poética»¹³. Por consiguiente, un «libro de versos» en el que se acumulan treinta o cuarenta composiciones, aunque sean de calidad, es considerado una «obra fallida». Si en el primer ejemplo citado, Gorostiza recurre a la metáfora arquitectónica – y, por lo tanto, visual – para poner de manifiesto su estética, compara ahora la poesía a una obra musical:

Y en el libro podrá haber cierta uniformidad de emoción y de estilo, y de un poema a otro, tales o cuales eslabones que dan la sensación de una continuidad invisible; pero el libro no mostrara a su vez, la unidad de construcción que nos agrada encontrar en un libro. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía¹⁴.

La complementariedad de figuras visuales y musicales reaparece, como ya hemos visto, en los poemas «Pausas»: la imagen del mar (que evoca también las olas) de «Pausas I» encuentra su complemento en el tema del ritmo en «Pausas II», en tanto éste funciona como elemento que «mide» el tiempo y el espacio¹⁵. Los dos poemas intercalados no sólo confieren una estructura rítmica a la sección intermedia, sino que son también eco de la primera y última, gracias a un juego quiástico de propiedades comunes: la primera sección está formada por *canciones*, elemento al que hace explícitamente referencia «Pausas II» («canta», «música», etc.), mientras que «Pausas I», con el predominio visual de la figura del mar, establece una correspondencia con la tercera sección, integrada por siete *dibujos*. Además, «Pausas I» se inscribe en la isotopía acuática, mientras que «Pausas II» se sitúa en un espacio terrestre (el grillo y la hierba), evocando los dos complementos que se unen en la figura de la orilla,

¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Además, se neutraliza, en este poema, la oposición entre las dimensiones visual (el espacio) y auditiva (la música). El poema rechaza, pues, la concepción del Discurso social en la que se confunden canto/música y ritmo, ya que este último puede ubicarse en cualquiera de las dimensiones perceptivas.

espacio metafórico que atraviesa el libro como un hilo rojo. En el complejo juego de entrelazamientos y de correspondencias, los dos poemas intercalados contribuyen en gran medida a la coherencia global del poemario.

LA ORILLA COMO FIGURA QUE SEPARA Y REÚNE

Predomina en *Canciones para cantar en las barcas* la isotopía acuática y, en concreto, la figura límite de la orilla, espacio donde se comunican mar y tierra, el *yo* y el *otro*. En esta breve franja, que configura el deseo, sujeto y objeto se constituyen mutuamente: lugar de reunión y de distanciamiento incesante, de reactualización continua del sentido, la orilla garantiza el equilibrio entre los espacios complementarios, entre el sujeto y el objeto. En una lectura metapoética, la orilla debe entenderse como lugar del que nace el discurso y emerge el sentido.

Es, sobre todo, en la primera sección del libro donde esta figura aparece explícitamente. En «La orilla del mar», el *yo* poético canta su deseo de verse reunido con una mujer del mismo modo – natural – que se juntan el mar y la tierra: «[...] Las cosas discretas, / amables, sencillas; / las cosas se juntan / como las orillas. // Lo mismo los labios, / si quieren besar. / No es agua ni arena / la orilla del mar. [...]». Esta última frase de la cita señala que la ribera marítima, metáfora quizás del propio poema, no es simplemente la suma de los elementos que coinciden en ella, sino el lugar de una transformación cualitativa, de la que surge el sentido para el sujeto, en este caso, el amor. Canto del deseo erótico es también el del vendedor de naranjas en la primera canción, que parece apelar directamente a un interlocutor femenino: «¿Quién me compra una naranja / para mi consolación? / Una naranja madura / en forma de corazón. [...]». Sin embargo, el sujeto, frustrado en su deseo de compartir sus sentimientos con *otro*, se concibe como perdido y desconectado de la orilla (« [...] Como se pierden las barcas / ¡ay de mí! / como se pierden las nubes / y las barcas, me perdí. [...]»), al igual que se sentía extraviado el sujeto del poema anterior en el «desierto» («[...] Yo sólo me miro / por cosa de

muerto; / solo, desolado, / como en un desierto. [...]»). Si la experiencia frustrada (erótica, poética) es traducida como pérdida o aislamiento, la experiencia lograda debería traducirse como encuentro o contacto con el mundo. Para tal comunicación sería preciso instaurar la *buena distancia* o, mejor dicho, la buena medida, en un proceso de acercamiento y distanciamiento continuo.

Los «Dibujos sobre un puerto» retoman la figura de la orilla en relación con el amor, pero aquí se oponen el deseo de llegar al puerto tranquilo donde uno descansa al deseo orientado hacia la independencia y la aventura (sobre el mar): «Salen las barcas al amanecer. / No se dejan amar, / pues suelen no volver / o sólo regresan a descansar.» («Cantarillo»). Y otro texto breve, titulado «Oración»: «La barca morena de un pescador, / cansada de bogar, / sobre la playa se puso a rezar: / ¡Hazme, Señor, / un puerto en las orillas de este mar!». En la sección «Otras poesías» encontramos igualmente algunos textos cuyos escenarios se ubican en la cercanía de la orilla, como el de Jenny Lind («Acuario») o de la «niña de mi lugar» («Romance»), pero también «Pescador de luna», «Borrasca» y «Elegía» que, con su paisaje nocturno y melancólico, reflejan un estilo menos innovador, fiel todavía al modernismo. En esta isotopía acuática que garantiza la coherencia temática del poemario, en este espacio de contagio mutuo, de intercambio, de compenetración entre sujeto y objeto, se sitúa también el poema «Pausas I».

II. «PAUSAS I»

SEGMENTACIÓN TEXTUAL

En «Pausas I» la orilla es el límite y el punto de encuentro entre espacio interior y exterior, en este caso, el cuerpo mismo del sujeto que contempla el paisaje marino. Si bien no se hace explícitamente referencia al *cuerpo* humano, su presencia se presupone por los sentidos de la percepción que establecen la relación del sujeto con el mundo sensible. Esta comunicación se logrará finalmente mediante

el contagio de una propiedad esencial del mundo-objeto al *yo*-sujeto: el sabor de la sal¹⁶.

Fiel a la visión poética de José Gorostiza, en lo tocante a la relación entre las partes y el todo, será posible establecer el sentido del poema «Pausas I» en la medida en que vayamos construyendo, por un lado, relaciones de equivalencia semántica entre espacios textuales complementarios y, por otro, relaciones jerárquicas entre las unidades de distintos niveles. Hay que distinguir la *segmentación discursiva*, de la que resultan las unidades equivalentes y la organización jerárquica del texto, de una división en unidades sintácticas, que no tienen el mismo estatuto que aquellas. Si el paso de una unidad discursiva a otra dará cuenta de las transformaciones sucesivas del sujeto, su orden jerárquico lo hará de la importancia de aquellas en el conjunto del discurso¹⁷.

¹⁶ Sobre la idea del *contagio* en la relación entre sujeto y objeto pueden consultarse los siguientes artículos de Eric Landowski: «Sobre el contagio», en *Semiótica, estesis, estética*, Eric Landowski, Raúl Dorra, Ana Claudia de Oliveira (eds.), São Paulo y Puebla, EDUC / UAP, 1999, pp. 269-278, trad. Raúl Dorra; «Du savoir à la saveur», en Jacques Fontanille, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, PULIM, Université de Limoges, 1999, pp. I-VI; y «Sabor del otro», en *El discurso del otro. Tópicos del Seminario*, núm. 5, Puebla, BUAP, junio 2001, pp. 9-37, trad. Raúl Dorra.

¹⁷ «El establecimiento de la organización textual de un enunciado precede y condiciona su instauración como discurso. Las relaciones que constituyen la organización espacial de los segmentos [...] de un enunciado discursivo, una vez que estén convertidas, definen las relaciones semánticas que deben establecerse entre los enunciados coextensivos de los espacios textuales parciales. [...] La complementariedad de dos espacios textuales postula, entre los enunciados coextensivos, una relación de equivalencia semántica; el paso de un espacio textual a su complementario debe interpretarse como una transformación cuyo sentido es el de la cadena verbal; la relación jerárquica, finalmente, que ordena las parejas de espacios complementarios, es la expresión de la jerarquía de las transformaciones de las que dependen la coherencia o la inteligibilidad del enunciado global.» (Jacques Geninasca, «Avant-propos», *La parole littéraire*, París, PUF, 1997, p. 14. Trad. mía).

En primer lugar, el poema se presenta como serie de tres frases gramaticales, de carácter y extensión variada: la primera (un solo verso) contiene una doble exclamación nominal, dividida por una coma; la segunda, también limitada a un verso, es de carácter asertivo, al igual que la tercera, que ocupa tres versos del poema y que intercala una expresión adverbial («tan mío») que subraya la intensidad y se acerca, con ello, a la exclamación del primer verso. Cabe mencionar que el verso 4, de igual medida que el primero, también está dividido, por una coma, en dos partes iguales. La tercera frase, más compleja que las primeras dos, ubica la oración principal en el último verso (v. 5), quedando invertida la posición usual de sujeto y predicado, que sería 'mi pensamiento tiene un sabor de sal'.

Visualmente, los primeros cuatro versos ofrecen una organización simétrica, de pentasílabos (vv. 1 y 4) y heptasílabos (vv. 2 y 3), mientras que el último verso destaca de los anteriores por ser endecasilábico (v. 5). Sin embargo, en tanto que manifestación *oral*, el poema puede leerse claramente como una serie de tres endecasílabos, ya que las parejas de versos pentasilábicos y heptasílabicos (vv. 1 y 2; vv. 3 y 4) se reúnen cada una en un endecasílabo:

*¡El mar, el mar! Dentro de mí lo siento.
Ya sólo de pensar en él, tan mío,
tiene un sabor de sal mi pensamiento.*

Nos encontramos, pues, frente a una estructura vacilante, que se presta a dos tipos de lectura, visual y oral, entendiendo el término *lectura* en un sentido amplio, aplicable a la aprehensión e interpretación de cualquier tipo de objeto estético, ya sea escrito u oral, visual o musical, etc. La versión escrita da preferencia a una bipartición del texto, en la que la primera parte destaca de la segunda por presentar versos más cortos; de este modo se perciben espontáneamente *dos* espacios textuales: uno de cuatro versos cortos y otro, integrado por un solo verso más largo. La rima consonante es, en la presentación visual del poema, alterna – también alternan las terminaciones masculina y femenina –, de tipo abacB, quedando suelto el cuarto

verso. En una lectura auditiva, sin embargo, la rima final se daría solamente entre el primer y último verso (siento-pensamiento), mientras que entre el primero y el segundo habría rimas internas (mar-pensar).

Si consideramos pertinente la métrica como señal demarcadora, podemos dividir el texto-poema en dos partes, A y B. Decidiéndonos aquí por una lectura *visual* del poema – conforme a la solución escrita del autor –, A ocuparía los primeros cuatro versos (penta- y heptasilábicos), mientras que B estaría formado por el quinto verso, endecasilábico. Los cuatro versos de A se subdividen, a su vez, en las unidades A1 y A2, de dos versos cada una, ya que ofrecen una estructura simétrica. Además, la rima masculina en -ar, que se repite en el tercer verso, señala, en el interior de A, el inicio de una nueva secuencia. Al comienzo de verso, el adverbio «dentro» (v. 2) y la preposición «en» (v. 4) designan un espacio interior y apuntan igualmente, por su posición paralela (al final de un subsegmento de A), hacia una equivalencia semántica entre A1 y A2. En la sucesión temporal de la lectura, la primera transformación del sujeto se ubica en el paso entre las unidades equivalentes A1 y A2 (transformación subordinada), mientras que la segunda y principal se opera entre A y B.

DE LA ADMIRACIÓN AL CONTAGIO

Pero, ¿en qué consiste la transformación principal del sujeto? Si comparamos el primer verso («¡El mar, el mar!») con el último («tiene un *sabor de sal* mi pensamiento.»), podemos constatar, ya en una primera lectura, una serie de cambios que nos indican el rumbo de dicha transformación. Los indicadores son de carácter formal (métrico, sintáctico, etc.), figurativo y semántico: se pasa de una exclamación a una frase asertiva; de una oración nominal, gramaticalmente incompleta, a una oración principal completa; de la repetición de las mismas palabras (el mar, el mar) a la repetición del mismo sonido (sa-, sa-, -sa); de una figura espacial del mundo natural (el mar) a un concepto abstracto (el pensamiento); de la impresión visual

(la visión del mar) a la impresión gustativa (sabor de sal); y, finalmente, de la admiración por parte del sujeto al placer medido, rítmico y melódico.

Estos cambios deben interpretarse en función de la relación entre sujeto y objeto, entre el *yo* y el *otro*; relación que irá transformándose a lo largo del texto. Con la exclamación inicial irrumpe espontáneamente la voz del sujeto, que expresa así su admiración ante un espectáculo de la naturaleza. Su voz y la repetición del nombre del objeto traducen el profundo e inesperado impacto que le causa la visión del mar. Descartes, en *Las pasiones del alma*, considera la admiración la primera de las pasiones, anterior a cualquier valoración; en el acto de la percepción, el objeto es aprehendido inmediatamente en su totalidad, lo que produce como efecto en el sujeto un estado tímico intenso, en este caso, eufórico¹⁸. «¿Por qué el espectáculo del mar nos resulta infinitamente y tan eternamente agradable?», se preguntaba ya Charles Baudelaire y no tardó en darnos la respuesta: «Porque el mar ofrece, a la vez, la idea de la inmensidad y del movimiento», o sea, de una extensión espacial infinita que, gracias al movimiento rítmico de las olas, mide o divide el todo en partes. Además, el ritmo concierne también a la dimensión temporal y tensiva, ya que el mar en movimiento es «la expresión figurativa de una alternancia indefinidamente recurrente de estados de tensión y de laxitud, en el interior de un estado jerárquicamente superior, a la vez durativo y no tensivo»¹⁹. La impresión perceptiva aparece, en nuestro poema, como el resultado anticipado de un proceso que sólo se dará a conocer *a posteriori*, puesto que todavía ignoramos las condiciones que hacen posible su realización.

¹⁸ Esta aprehensión del mundo es llamada *impresiva* por Jacques Geninasca, y resulta de una racionalidad estética. Véase a este respecto su artículo «Le regard esthétique», en *La parole littéraire*, París, PUF, 1997, pp. 193-220.

¹⁹ Jacques Geninasca, «Le regard esthétique», *op. cit.*, p. 214. Trad. mía. Las citas de Baudelaire (de «Mon cœur mis à nu») están igualmente extraídas de este artículo.

La oración final, en cambio, refleja un sujeto que controla las reglas gramaticales y las aplica en su discurso, sumamente medido, aunque su contenido parece confuso y no permite una lectura referencial de tipo *molar*²⁰. La calidad gustativa de «sabor de sal» en relación con un concepto abstracto, el «pensamiento», sólo tiene sentido en una lectura metafórica o semi-simbólica, que todavía habrá de construirse, mediante la comparación de los segmentos A y B (como veremos más adelante). Baste decir aquí que, en el nivel fónico, se instauran un ritmo y una melodía gracias a la triple repetición de la sílaba *sa*; ritmo que parece traducir, en el nivel prosódico, el movimiento visual – implícito en la imagen del primer verso – de las olas del mar.

En el *incipit*, el sujeto se constituye a sí mismo por y a través de la voz, es decir, de la exclamación eufórica «¡El mar, el mar!». Esta voz *es* el sujeto y *hace existir* también al objeto que, más que nombrarse, se evoca. Lo contrario ocurre en el último verso del poema, donde la calidad salada del objeto, sentida como esencial, se contagia al sujeto y, más precisamente, a su pensamiento. Ahora es el objeto el que *da vida* al sujeto, el que confiere a su pensamiento la calidad esencial que significa, en una lectura metafórica, el ingenio, la gracia, la perspicacia, la vitalidad, etc. Se trata, pues, de un contagio que se opera en (el) otro *sentido*.

Si comparamos los dos modos de ejercer una influencia sobre el *otro*, podemos decir que, en el primer verso, la voz del sujeto actualiza al objeto, sin que tenga lugar, por ello, un verdadero

²⁰ La *aprehensión molar* es la que se aplica a los enunciados cuyo significado depende de un uso puramente utilitario e informativo de la palabra, y sus objetos son de tipo icónico o conceptos. El tipo de racionalidad que corresponde a ella es el de la *racionalidad práctica*: «La racionalidad práctica coincide con una concepción referencial y un uso, generalmente, utilitario del lenguaje. [...] se define exclusivamente con respecto a la *aprehensión molar*: las totalidades que constituye en función de las relaciones de inclusión espacial, temporal o de implicación lógica, de naturaleza metonímica, son inteligibles sin ser por ello significativas.» (J. Geninasca, «L'énumération, un problème de sémiotique discursive», *op. cit.*, p. 61. Trad. mía).

contagio. El balbuceo, acto de habla espontáneo, da testimonio de la emoción del sujeto y de su incapacidad de traducir la fuerte impresión, causada por la visión del mar, en un enunciado lingüístico coherente o más substancial²¹. El acto referencial de nombrar al objeto parece aludir aquí al Discurso social y a una racionalidad *práctica*²², que nombra al objeto sin conferirle, por ello, un significado específico, mientras que en la frase final, el sujeto es capaz de instaurar una relación calificativa con el objeto, en el sentido de que ambos comparten una misma calidad, juzgada esencial (el sabor de sal). Más que de una apropiación del objeto, se trata de una *convivencia* y de una interacción constante. Además, el sujeto competente del verso final es capaz de transformar una impresión visual (el mar ondulado) en un movimiento sonoro y rítmico, igualmente *ondulado*, que retoma la imagen del primer verso («sabor de *sal* mi pensamiento»). Se pasa, pues, en la transformación principal, de la pasión imprevista al placer renovable, de la *admiración* al *contagio*.

SENTIR VERSUS PENSAR

A1 (vv. 1-2) *versus* *A2* (vv. 3-4). En *A1* se produce el cambio de una expresión pasional del sujeto («¡El mar, el mar!») a la apropiación del objeto, o sea, a la interiorización del objeto por el sujeto («Dentro de mí lo siento.»). Se instaura un límite entre lo interior, asociado al sujeto, y lo exterior, asociado al objeto, a la par que el espacio exterior es englobado por el sujeto. Dicha apropiación se opera bajo el signo del *sentir*, tal y como lo define Raúl Dorra en su artículo, dedicado a establecer una distinción pertinente «Entre el

²¹ Pero la exclamación admirativa no es el resultado, aquí, de una reflexión prolongada, una contemplación o un proceso progresivo de transformación, en cuyo transcurso se da súbitamente un salto cualitativo. Aquí, el primer asombro se transforma sólo después en una verdadera experiencia estética, situada en un nivel superior al de la primera estrofa.

²² La *racionalidad práctica* está ligada a la *aprehensión molar*. Cf. nota 20.

sentir y el percibir»²³. Según su acepción, el sentir sería «la forma en que el vivir se hace presente, una especie de vibración primera que atraviesa y envuelve todo cuerpo animado, vibración por la cual la vida se comunica y continúa»²⁴. El sujeto de «Pausas I» percibe el objeto con el sentido visual, pero tras interiorizarlo, ya sólo lo *siente* o, más preciso, lo *siente suyo*. No obstante, parece como si sujeto y objeto permanecieran – a pesar de la conjunción espacial – distantes. De no ser así, deberíamos leer un enunciado parecido a ‘me siento mar’, que indicaría una identificación completa del sujeto con el objeto, lo que no es el caso, pues dice el texto: «Dentro de mí lo siento». El *sentir* es, pues, el modo en que el sujeto aprehende el objeto y lo interioriza, aniquilando así la distancia que mide entre ambos. Se inmoviliza la comunicación que en sí misma constituye un intercambio dinámico (como el vaivén de las olas en la orilla) y que, además, precisa de cierta distancia para realizarse. Visto así, el Discurso *sensible* de A1 (vv. 1 y 2) parece ser precario y más bien descalificado por la instancia enunciativa.

Algo parecido pasa en A2 (vv. 3-4), donde el *sentir* es sustituido por el *pensar*, mientras que se retoma la idea de la apropiación del objeto, con el pronombre posesivo «mío» (cf. «mí» en el v. 2). La simetría métrica – 5 y 7 sílabas en los versos primero y segundo; 7 y 5 sílabas en los versos tercero y cuarto – refuerza esta impresión de equivalencia semántica entre A1 y A2, además de remitir la construcción adverbial «tan mí», de valor intensificador, a la exclamación del verso inicial. Al igual que en la unidad precedente, el objeto se concibe como algo distante del sujeto, a pesar de declararlo éste como algo propio («mío»). Piensa *en* él, pero no *lo* piensa: pensar *en* algo es pensarlo diferente, distinto de uno mismo, mientras que

²³ Raúl Dorra, «Entre el sentir y el percibir», en *Semiótica, estesis, estética*, Eric Landowski, Raúl Dorra, Ana Claudia de Oliveira (eds.), São Paulo y Puebla, EDUC / UAP, 1999, pp. 253-267.

²⁴ *Ibid.*, p. 257. El *sentir* se opone, en esta dicotomía, al *percibir*, estando éste siempre ligado a cierto órgano perceptivo, mientras que el *sentir* sólo distingue, globalmente, entre sensaciones eufóricas o disfóricas.

pensarlo sería un modo de crearlo, de hacerlo existir por y a través de uno mismo. *Sentir y pensar* aparecen, en este contexto, como dos modos distintos – aunque aparentemente complementarios – de aprehender el sentido incorporando el objeto en su totalidad. Dos operaciones que funcionan por separado, pertenecientes a dos espacios textuales (A1 y A2) y a dos categorías del *saber* del sujeto: sensible y cognitiva.

EL SABER Y EL SABOR

A (vv. 1-4) versus B (v. 5). Es en el segmento B donde se juntan las dos formas del conocimiento (sentir y pensar) en una sola, es decir, el *saber* en su doble sentido etimológico de *gustar* y *conocer*²⁵. Mientras que en A, los dos polos de lo sensible y lo cognitivo están ubicados en espacios textuales distintos, en B, los elementos que constituyen al sujeto con respecto al objeto se encuentran reunidos en un mismo verso, mediante la yuxtaposición de los elementos sensible («sabor de sal») y cognitivo («pensamiento»). B reúne y combina, pues, los elementos diseminados en los subsegmentos A1 y A2, y esto incluso en el caso en que pertenezcan a categorías distintas, como sucede con los sustantivos «sal» (elemento del mundo natural) y «pensamiento» (elemento abstracto). De modo que tanto lo sensible como lo cognitivo parecen transponerse, ahora, a otro orden: de la percepción visual en el primer verso (en cierto modo exterior o superficial), se pasa, en el último, al gusto (percepción más profunda); de un *saber* que distingue entre *sentir y pensar* se pasa a un saber que neutraliza esta oposición para ofrecer un

²⁵ Este sincretismo entre lo inteligible (saber-conocer) y lo sensible (saber-gustar) es una preocupación que comparten varios demás poetas del grupo de los «Contemporáneos»: en el primer «Nocturno» de Xavier Villaurrutia, por ejemplo, saber y sabor están relacionados con el deseo y el conocimiento sensible y erótico del *otro*: «Todo lo que el deseo / unta en mis labios: / la dulzura soñada / de un contacto, / el sabido sabor / de la saliva.» (estrofa 4). Véase Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1996, p. 44.

'pensamiento sensible' o un 'sabor inteligible', si se quiere, y que correspondería al Discurso poético propuesto por el texto. Se trataría, pues, de una estética basada en dos tipos de aprehensión, sensible o *impresiva*, por un lado y, por otro, cognitiva, en tanto que se revela capaz de establecer las relaciones pertinentes entre las partes y el todo. Esta segunda aprehensión sería la *semántica*, basada en una racionalidad *mítica*²⁶. La creación de tal pensamiento poético viene subrayada por la estructura de la rima, que sugiere una relación semántica entre los elementos fónicos idénticos. Así se establece entre «siento» (v. 2), «pensar» (v. 3) y «pensamiento» (v. 5) una relación comparable a la que subyace a las unidades A1 y A2 y a los segmentos A y B, respectivamente: los dos verbos («siento», «pensar»), de dos sílabas cada uno, se transforman en un sustantivo de cuatro sílabas («pensamiento»), que contiene en sí tanto la raíz del verbo «pensar» como buena parte de la forma verbal «siento». De este modo, «pensar» y «siento», situados en A1 y A2 a final de verso, en B se combinan en la palabra que finaliza el poema y que adquiere así un nuevo valor – poético – para el lector atento. Pero hay más en este breve y denso verso final: el pensamiento, en tanto que competencia sensible-cognitiva, acaba adquiriendo la misma propiedad que diferencia al agua del mar de la de otros espacios acuáticos (río, lago, etc.): lo salado. Además de constituir una relación metonímica entre la parte y el todo, «sal» y «mar» son voces monosilábicas que tienen en común la misma vocal central. Añadimos a esto que la calidad *salada* que comparten sujeto y objeto se realiza, en la figura espacial, como fenómeno físico (la sal diluida en agua),

²⁶ La *aprehensión semántica* concierne a las virtualidades relacionales de las propiedades (o cualidades) de figuras, configuraciones, conceptos, etc.: «Puede aplicarse a cualquier enunciado cuyo significado no dependa de un uso puramente utilitario o informativo de la palabra.» (Jacques Geninasca, «L'énumération, un problème de sémiotique discursive», *op. cit.*, p. 59. Trad. mía). A la aprehensión semántica subyace una *racionalidad mítica*, que «integra las estructuras significantes en el interior de la estructura de los discursos literarios.» (*Ibid.*, p. 61. Trad. mía).

mientras que, en la figura abstracta, se realiza como calidad metafórica: así se dice de la persona que manifiesta cierta agudeza o gracia, que *tiene sal*, y lo mismo puede afirmarse de un discurso o pensamiento ingenioso²⁷. De este modo, el sujeto *filtra* la esencia del objeto y la hace suya, no como posesión, sino como calidad compartida. El proceso de aprehensión del mundo es, pues, un proceso selectivo, que excluye ciertos procedimientos y favorece otros. El poema de Gorostiza no propone un *identidad* entre el *yo* y el *otro*, sino más bien una relación de *equivalencia*, de proximidad o de similitud. La distancia flexible deja espacio para el intercambio entre sujeto y objeto, para la transferencia de calidades esenciales comunes. De ahí, quizás, el efecto de *transparencia* en este poema, efecto tan apreciado por Gorostiza:

[...] la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias – el amor, la vida, la muerte, Dios – que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias²⁸.

UN RITMO SONORO

Queda por abarcar, pues, la transformación de la visión del mundo en el nivel de la *enunciación*, que concierne, en primer lugar, a los elementos prosódicos del texto, ya que la función poética, tal y como la define Roman Jakobson, se manifiesta en el ritmo, la sonoridad y el aspecto visual del poema²⁹. Aunque la crítica suele subrayar la herencia popular y oral de las *Canciones para cantar en las barcas*, creo que Gorostiza no da preferencia, en este poema, a ninguno de

²⁷ Recordemos que la sal es, en el uso cotidiano de la palabra, el elemento que otorga sabor a la comida, además de emplearse a menudo, en una acepción metafórica popular, como sinónimo de *erótica* que, a su vez, da sabor a la vida cotidiana.

²⁸ José Gorostiza, «Notas sobre poesía», *El libro y el pueblo*, México D. F., núms. 16-17, abril-mayo 1955, pp. 7-8.

²⁹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963.

los tres aspectos citados por Jakobson; más bien parece aprovechar a fondo sus posibilidades de expresión poética, combinando y potenciando sus efectos. Ya hemos visto, al presentar la organización métrica de «Pausas I», que la oscilación entre la estructura *visual* (cuatro versos cortos vs. un verso largo) y *auditiva* (tres endecasílabos) produce un efecto de genuino dinamismo. Como medida que divide la totalidad en sus partes, el ritmo está presente, en el espacio marino, en tanto que imagen visual de las olas del mar, implícita en cierto modo – por lo menos en una lectura retrospectiva –, en el primer verso. Esta imagen se transforma, en el último verso, en una sucesión rítmica de tres sonidos idénticos, aliteración que evoca auditivamente el vaivén de las aguas:

¡El mar, el mar!

tiene un sabor de *sal* mi pensamiento.

La doble repetición del grito, en el verso inicial, no es todavía un ritmo, sino que solamente subraya, en virtud de la repetición léxica, el carácter pasional del enunciado. El grito pertenece al orden de lo *discontinuo*, de la ruptura. En cambio, la triple repetición de la misma sílaba *sa*, en el verso final, más que interrumpir la cadena sintagmática, instaura en ella un *ritmo fónico* o sonoro (– – I – – I – – I – –)³⁰, que no coincide con el *ritmo yámbico*, derivado del acento de las palabras: I – – I – I – I – I –³¹. Cabe señalar aquí que los seguidores de la *poesía pura* (recuérdese a Verlaine, «La musique avant toute chose...») dieron preferencia a la musicalidad del verso, abandonando la regularidad métrica; esta práctica puede observarse

³⁰ Las barras horizontales indican las sílabas neutras, es decir, no sonorizadas; las barras verticales las sílabas sonorizadas, o sea, aquellas que presentan la misma calidad fónica. Recordamos que hay una cuarta ocurrencia del fonema /sa/ en el tercer verso («Ya sólo de pensar»); pero, al encontrarse éste relativamente alejado de los del último verso, la memoria no lo asocia con el ritmo sonoro de aquel.

³¹ La barra vertical indica una sílaba acentuada; la horizontal una sílaba átona.

también en Gorostiza, sobre todo en las secciones primera y última de *Canciones para cantar en las barcas* y en los poemas «Pausas». El triple ritmo que hemos visto en el verso final de «Pausas I» mide el espacio representado (mar-olas), la *enunciación* misma (la respiración, la intensidad y la melodía de la voz que recita el poema) y el tiempo del poema (sus unidades métricas); por consiguiente, divide las totalidades únicas (mar, enunciación, poema) en sus partes constitutivas (olas, sonido/volumen/énfasis, versos/pies).

Con todo ello, la calidad fónica queda como adherida al significado de la palabra, lo que, en cierto sentido, puede considerarse una *contaminación* o un *contagio* del significado por parte del significante. La relación entre las dos caras del signo lingüístico, aleatoria y no motivada en el uso cotidiano del lenguaje³², se vuelve pertinente en el *hacer* del poeta. Este hacer será responsable, a fin de cuentas, del *efecto poético*, es decir, del placer estético que nos proporciona la lectura del poema. Aprehendido inmediatamente, este efecto despliega todo su significado en el transcurso interpretativo de una lectura que construye, gracias a la adecuada puesta en relación de sus diferentes partes, el texto-poema como una totalidad – un cuerpo – integral.

CONCLUSIÓN

En el poema «Pausas I», el *contagio* tiene lugar, por un lado, en el nivel del *enunciado*, como transferencia de una calidad del objeto al sujeto: el sabor de sal, propio del agua del mar, se actualiza en el pensamiento del sujeto. Por otro lado, esta transferencia se efectúa también en el nivel de la *enunciación*, o sea, del cuerpo textual, en tanto que la calidad sonora de las palabras se *contagia* a su contenido semántico. Así, las diferentes manifestaciones del sonido *sa*, propio de las palabras «sabor», «sal» y «pensamiento», que coinciden en el último verso, se conciben espontáneamente como relacionadas entre sí por un lazo íntimo de significación. Es, pues, por la superposición

³² Según el postulado de Ferdinand de Saussure, expuesto en el *Cours de linguistique générale*.

de los niveles *sonoro* y *semántico* por la que se crea una solidaridad entre dos cosas o sujetos (mar; pensamiento), antes alejados y pertenecientes a distintas esferas (concreta; abstracta). La estética de Gorostiza, tal y como se presenta en este poema, es una estética del 'conocimiento sensible', en el sentido de que el efecto poético sólo se da en una doble lectura, a la vez sensible y cognitiva. En otros términos, deben aplicarse tanto la aprehensión *impresiva* (sensible a los efectos rítmicos, sonoros y visuales inmediatos) como la *semántica* (que establece relaciones de equivalencia entre las propiedades inherentes de figuras, espacios y conceptos representados en el texto). *Saber* – en el sentido de conocer – viene a significar, en el contexto poético presente (como en su acepción original, reactualizada aquí) 'estar penetrado por el sabor o la calidad gustativa de una cosa, saborear el mundo'; pero también, 'saber establecer una estructura compleja de significados e interpretarla'. He propuesto «Pausas I» como texto representativo de la estética de *Canciones para cantar en las barcas* y, en efecto, el poema rechaza – como lo hace el poemario en su conjunto – una lectura exclusiva, ya sea de tipo inferencial (aprehensión *molar*), sensible (propia de una estética romántica o modernista) o puramente racional (centrada en los contenidos conceptuales). En cambio, invita – en este lugar de la comunicación incesante que es la orilla – a una *lectura integral* y, por lo tanto, profundamente *humana*, en la que se despliegan todas las facultades y propiedades, sensibles y cognitivas, del texto-poema y del sujeto-lector.

Rita Catrina IMBODEN
Universidad Autónoma de Puebla