

Presencia y función de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin

JOSE ANGEL ASCUNCE*

Todo estudio mínimamente riguroso de la obra poética de Ernestina de Champourcin significa profundizar en la presencia y función de la greguería en su poesía. Es imposible tener una idea clara de la evolución poética y de las etapas creativas de la poeta vitoriana si no se analiza con rigor el papel que desempeñan en esta poesía los métodos y sistemas creativos de Ramón Gómez de la Serna.

Sin querer entrar en polémicas ya clásicas y reiterativas sobre el origen, sentido, etc., de la greguería ramoniana, pienso que es mucho más operativo estudiar una serie de greguerías para desvelar las claves de su elaboración, funcionamiento y sentido. De esta manera, es posible disipar las dudas, si las hubiera, sobre el ser y la naturaleza de estas figuras literarias que desempeñaron un papel tan fundamental en la creación del nuevo clima literario pedido y buscado tan afanosamente por las vanguardias poéticas. La greguería presenta una manera novedosa y original de enfrentarse y experimentar el mundo real y abre caminos por donde camina gran parte de la poesía de principios de siglo. Buen número de greguerías toman la realidad como punto de partida. Pero esta realidad no es vista ni asumida como algo trascendente y totalitario, sino como elementos puntuales y fragmentados de un todo que le permiten al poeta relacionar el objeto de partida con otra realidad muchas veces lejana y aparentemente irreconciliable. Esta capacidad de relación a partir de objetos dispares revela el instinto creativo del artista y la reformulación de los objetos o realidades que entran a formar parte de este proceso de emparentamiento metafórico.

Para profundizar y dar una visión más coherente y lúcida de lo que se está afirmando, parece lógico partir de una de las muchas greguerías que se pueden encontrar en antologías o libros sobre Ramón Gómez de la Serna.

Lejanas velas como servilletas en las copas del
banquete del mar.

La presente greguería parte de una captación sensorial: la contemplación del horizonte marítimo lleno de barcos. Este espectáculo, corriente y habitual para quien contempla el mar, se transforma en la sensibilidad

* Universidad
de Deusto

de Ramón en una visión completamente nueva y distante de su original. Ramón Gómez de la Serna parte de la realidad exterior, preferentemente de cosas normales e incluso insignificantes, para reconvertirla en otra realidad diferente a la primera. La greguería se basa en este juego de transformaciones imaginativas. En este caso, el mar se convierte en una inmensa mesa ceremonial, donde los barcos adquieren formas de copas y las velas de servilletas. El horizonte marino se ha convertido a través de claras figuras de transformación metafórica en una mesa dispuesta para el banquete. La ingeniosidad del escritor madrileño ha permitido asociar por sus paralelismos formales dos realidades completamente alejadas pero con una afinidad en su composición tan sutil que sólo un espíritu agudo es capaz de captar y proponer.

En el cisne se une el ángel y la serpiente.

La comparación directa que se crea entre cisne y ángel-serpiente conforma una de las más conocidas greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Como en el caso anterior, una realidad primera, cisne, se ha convertido en "ángel" y "serpiente" a través de claros procedimientos de transformación metafórica. El color del plumaje y la forma de las alas del cisne funcionan como elementos de comparación que permiten la identificación entre los objetos relacionados, cisne-ángel. Igualmente sucede con el binomio cisne-serpiente. En este caso, es la forma del cuello del cisne, similar a la forma de la serpiente, la que posibilita la comparación.

En este proceso de reconversión se pasa por tres estadios diferentes. En primer lugar se verifica un proceso de descontextualización de la realidad de partida. No se toma el objeto o realidad en su totalidad, sino en uno o en varios rasgos característicos: forma, color, etc. En segundo lugar, a partir del rasgo o rasgos seleccionados se perciben objetos o realidades que presentan rasgos coincidentes con el motivo original. De esta coincidencia formal nace la relación o comparación entre los objetos relacionados. Finalmente, en tercer lugar, se verifica una especie de redefinición en cuanto la realidad primera ha sido transformada en otra realidad diferente a la inicial. Si pasamos de la teoría a la práctica, se verifica el siguiente proceso de reconversión. El artista toma la realidad "cisne" como punto de partida. Sin embargo, no le interesa el cisne como totalidad. Descontextualiza la realidad "cisne" al seleccionar una de sus partes o características: su cuello. La forma del cuello del cisne sugiere por analogía metafórica el cuerpo y el reptar de la serpiente. Descubierta la identificación entre los objetos o realidades se da la comparación, donde el cisne aparece redefinido como serpiente. Este proceso de redefinición de la realidad a través de las asociaciones analógicas que ofrecen los objetos y seres comparados es propio y típico del lenguaje lírico. Desde este punto de vista, la greguería presenta un fundamento claramente poético.

La greguería permanece siempre en el plano de la mera relación metafórica. Cualquier objeto primero convertido en objeto segundo, "cisne=ángel o serpiente" o bien "mar=mesa; barco=vaso; velas=servilletas", salvaguarda siempre la naturaleza material y real de

las realidades comparadas. La greguería nunca llega a plantear valores o principios de carácter universal, ya que se limita a descubrir analogías, muchas veces sorprendentes, entre distintas realidades materiales. La greguería se caracteriza por su inmanentismo. Estos procedimientos de transformación material se convierten en verdaderos juegos de ingenio, chispas mentales, donde el escritor demuestra toda su capacidad artística y todo su ingenio creativo. La greguería como fruto de la ingeniosidad de los juegos asociativos y de la intrascendencia de sus significados adquiere un sentido lúdico y humorístico. Esto se puede ver de manera clara en los ejemplos aducidos, donde el mar aparece transformado en mesa ceremonial con los barcos como copas y las velas como servilletas.

Por otro lado, la greguería se caracteriza por la eliminación de todo elemento superfluo. Sólo se queda y se basta con la pura comparación. Las mejores greguerías son aquellas en las que no se dan procesos explicativos de las asociaciones y sólo se ofrecen los objetos o realidades emparentadas, siendo el lector el que debe buscar los lazos de unión y el sentido de la relación. De esta manera, el lector entra de lleno dentro del sistema lúdico y humorístico de la greguería. En caso contrario, la greguería pierde el carácter sorprendente y admirativo, ya que el lector encuentra desvelados el hecho-asociación y la razón-sentido. Por eso, Ramón Gómez de la Serna es lo más escueto posible a la hora de proponer sus greguerías. Permite entrar al lector en esta relación entre lúdica y humorística. Esta voluntad de compartir el juego ingenioso de las greguerías exige una depuración expresiva máxima, haciendo que las greguerías se presenten como poemas quintaesenciados, caracterizados por la concisión y la exactitud expresivas. Desde este punto de vista, la greguería es una especie de aforismo poético.

Vistos los rasgos característicos de la greguería cabe formular una posible definición, que no pretende ser única y totalitaria ni ser válida para todas y cada una de las miles de greguerías que escribió Ramón Gómez de la Serna, sino como simple resultado del análisis que se ha realizado en estas páginas. Desde este punto de vista, la greguería es un aforismo poético de carácter lúdico y humorístico. Indirectamente, topamos con la propia definición que formuló intuitiva pero acertadamente el propio escritor madrileño, cuando presentó sus greguerías como metáforas más humor.

Ramón Gómez de la Serna escribió entre 15.000 a 20.000 greguerías a lo largo de su vida. Estas, por su cantidad y variedad, ofrecen serias dificultades para poder ser presentadas y explicadas en una simple definición. Siempre se encontrarán greguerías que salten fuera del receptáculo de toda posible definición. Sin embargo, parece que la más apropiada es la que pudo ofrecer el propio escritor, aunque no sea del gusto de los críticos.

Por otro lado, las greguerías, aunque siempre se basan en relaciones de asociación, éstas presentan naturalezas muy diversas. Así, encontramos greguerías basadas en comparaciones de tipo lingüístico, de carácter simbólico, de naturaleza fantástica o imaginativa, de sentido metafórico, etc. Entre toda la variedad de tipos, la poesía de Ernestina toma preferentemente el tipo de greguerías que se caracteriza por presentar

una base formal de carácter metafórico, como las dos que se han analizado con anterioridad y que responden fielmente a la definición que hemos propuesto en un párrafo anterior. Ernestina de Champourcin compone ciertos poemas a base de aforismos poéticos de sentido humorístico y lúdico.

Para demostrar la presencia y función de este tipo de greguería en la poesía de la escritora alavesa nos vamos a centrar en el análisis del segundo poema del conjunto de ocho que forman los "Cromos vivos" de la obra *Ahora* (Madrid, 1928).

En el pentagrama del cielo traza una golondrina
la fuga del ocaso.
El cuerno de la luna deshilacha sin tregua los flecos de la tarde
y una cima de oro abre su entraña rota
a cualquier soledad.
El corazón abierto busca el latido insomne
de una vida gemela.
!Calderón vespéral!...

Los castaños floridos con batutas de jade
dirigen la sonata.
Ahora es el adagio, mañana el clarín del allegro
vencerá luminoso los remilgos del alba.
Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido
sobre el hocico manso del monte verdirrosa.
Una espiga de luz va sembrando cosquillas
en el lomo cansino y triste de las horas.

Nos encontramos ante un poema de dieciséis versos de composición aparentemente versolibrista, subdividido a través de un verso blanco en dos partes proporcionales de ocho versos cada una. En su estructura aparente, el poema no presenta apareamientos homofónicos ni rítmicos, por lo menos perceptibles en una primera lectura o análisis superficial. De idéntica forma, el poema se caracteriza por presentar versos de muy diversa cantidad, desde las veintiún sílabas del verso tercero hasta las siete sílabas de los versos segundo, quinto u octavo, pasando por los versos primero y undécimo de dieciséis sílabas. Sin embargo, esta anarquía compositiva que nos lleva a defender un versolibrismo extremo en un primer acercamiento crítico, exige toda una serie de matizaciones que nos desvelan conclusiones inesperadas y sorprendentes.

Desde el punto de vista de la cantidad, el versolibrismo aparente es una especie de trampa o de camuflaje expresivo para acultar una estructura interna casi perfecta. Si se recomponen las unidades versales para hacer prevalecer las unidades de cantidad se obtendría la siguiente composición poemática:

En el pentagrama del cielo (9 sílabas)
traza una golondrina (7)
la fuga del ocaso (7).

El cuerno de la luna (7)
 deshilacha sin tregua (7)
 los flecos de la tarde (7)
 y una cima de oro (7)
 abre su entraña rota (7)
 a cualquier soledad. (7)
 El corazón abierto (7)
 busca el latido insomne (7)
 de una vida gemela. (7)
 Calderón vespéral. (7)
 Los castaños floridos (7)
 con batutas de jade (7)
 dirigen la sonata. (7)
 Ahora es el adagio, (7)
 mañana el clarín del allegro (9)
 vencerá luminoso (7)
 los remilgos del alba. (7)
 Mientras, llueven pedazos (7)
 de cielo desteñido (7)
 sobre el hocico manso (7)
 del monte verdirrosa. (7)
 Una espiga de luz (7)
 va sembrando cosquillas (7)
 en el lomo cansino (7)
 y triste de las horas. (7)

Sorprendentemente se comprueba que el versolibrismo inicial compuesto por versos de cantidad variable, aunque se dé una clara prevalencia de heptasílabos y versos de catorce sílabas, presenta una estructura interna mucho más regular al presentar todos los versos, con la sola excepción de dos: el primero y el undécimo, una composición heptasílaba perfectamente enmarcada. Incluso los dos versos que rompen la tónica general de formación están compuestos por dos hemistiquios de siete y nueve sílabas, con lo que la unidad del heptasílabo sale fortalecida de la comparación. De esta manera, los dieciséis versos del poema se convierten desde el punto de vista de la unidad de cantidad en una estructura binaria de trece y quince partes o hemistiquios internos, donde prevalecen los heptasílabos (26) frente a los eneasílabos (2). A su vez, cada hemistiquio heptasílabo se puede subdividir en otras dos partes o nuevos hemistiquios, donde domina un ritmo interno cuantitativo de $3/4$ ó $4/3$. Esta unidad de cantidad refuerza, a su vez, la unidad rítmica, donde la mera cantidad sirve para crear un ritmo o compás. De esta manera, cabe hablar del compás del $3/4$ ó $4/3$ dentro de un sistema heptasílabo como ritmo dominante. El compás tres por cuatro se verifica en doce ocasiones en conjuntos versales como “la fuga/del ocaso”, “el cuerno/de la luna”, etc. El compás cuatro por tres se da en once ocasiones en composiciones como “deshilacha/sin tregua”, “El corazón/abierto”, etc. En todo el conjunto poemático sólo se encuentran cinco unidades, entre ellas los dos eneasílabos, que no se

ajustan al compás rítmico dominante. Es decir, el poema, que se subdivide en veintiocho unidades o hemistiquios, sólo presenta desde la perspectiva de la cantidad y del ritmo cinco unidades fallidas. Esta comprobación nos permite hablar de una regularidad casi total, donde el heptasílabo cuantitativamente y los ritmos 3/4 y su variante 4/3 rítmicamente regulan e imponen una estructura dominante.

Por otra parte, tanto la naturaleza del ritmo dominante como la conformación de los versos en conjuntos de hemistiquios heptasílabos producen un ritmo lento y muy regular.

Si el ritmo dominante, 3/4 ó 4/3, crea una cadencia suave y regular, la rima ayuda a acentuar este sentido de tranquilidad y relajación. Se detectan unos apareamientos homofónicos lentos pero persistentes. No existen rimas principales ni dominantes. Sin embargo, a lo largo de todo el poema se van encadenando rimas preferentemente de carácter interno y de naturaleza vocálica que otorgan al conjunto del poema una sutil pero firme cadencia melódica. Junto a las rimas externas en a: soledad (verso 5) y vesperal (V. 8); en a-a: sonata (V. 10) y alba (V.12); en o-a: verdirrosa (V. 14) y horas (V. 16); se encuentran abundantes rimas asonantes en situación interna en a-a: pentagrama (V. 1), traza (V. 1), deshilacha (V.3), entraña (V. 4) y formando otro conjunto homofónico sonata (V. 10), mañana (V. 11), alba (V. 12); en e-o: cielo (V.1), cuerno (V. 3), flecos (V. 3) abierto (V. 6) y organizando otro conjunto allegro (V. 11), cielo (V. 13); en i-a: golondrina (V.1), cima (V. 4), vida (V. 7) y como conjunto diferente espiga (V. 15), cosquillas (V. 15); en u-a: fuga (V. 2), luna (V. 3), busca (V. 6), batutas (V. 9); en a-o: castaños (V. 9), adagio (V. 11), pedazo (V. 13), manso (V. 14), sembrando (V. 15); en i-o: latido (V. 6), florido (V. 9), remilgos (V. 12), desteñido (V. 13), hocico (14), cansino (16); etc., etc. Si fuera posible representar un cuadro completo de asociaciones de rima, llamaría la atención las pocas palabras que quedarían sueltas de esta red de relaciones homofónicas. Este dato nos induce a pensar que la poeta conscientemente utiliza un ritmo de composición lento pero reiterativo y unas cadencias de rima suaves pero persistentes.

Desde el punto de vista de las aliteraciones constatamos el mismo fenómeno que se ha percibido en el estudio de la rima y el ritmo. La conjunción de sonido nasales, vibrantes y líquidos, preferentemente, acentúa la cadencia homofónica con un ritmo más bien suave y regular. El ejemplo de los dos primeros versos, como primera unidad sintáctica, puede ser buen ejemplo de lo que se está afirmando, aunque en este caso a los consonantes mencionadas hay que sumar las oclusivas "g" y "d". Con cinco sonidos consonánticos se abarca la casi totalidad de consonantes conformantes de la cadena fónica.

En el pentagrama del cielo traza una golondrina
la fuga del ocaso.

Considerando las razones aducidas del estudio del plano fónico, cantidad-ritmo-rima-aliteraciones, se llega a unas mismas conclusiones por ser reiterativas en los diferentes planos de análisis. Estamos ante un

poema que juega con un ritmo melódico suave y sostenido y una cadencia métrica igualmente lenta y muy regular.

* * * * *

Desde un punto de vista morfológico cabe proponer cuatro campos semánticos de gran importancia en la conformación del poema. En primer lugar, hay que mencionar el campo semántico de la música: pentagrama, fuga, cuerno, calderón, sonata, batutas, adagio, clarín, allegro. Un segundo campo semántico estaría formado por términos que se relacionan con la naturaleza, ya sea ésta animal, vegetal o física: cielo, golondrina, cuerno, luna, cima, entraña, latido, castaños, floridos, jade, hocico, manso, monte, espiga, cosquillas, lomo. Un tercer campo semántico está formado por elementos de categoría temporal, ya sean éstos expresados a través de elementos sustantivales o bien a través de elementos adverbiales: ocaso, sin tregua, vespéral, ahora, mañana, alba, mientras, luz-luminoso, horas. Un cuarto y último campo semántico viene conformado por aquellos elementos nominales que hacen relación a los estados físicos o emocionales de la persona: entraña rota, soledad, corazón abierto, latido, insomne, vida, remilgos, cansino, triste. Si se exceptúan cuatro términos, oro-pedazos-desteñido-verdirrosa, de los cuales tres entrarían a formar parte del campo cromático, todos los demás forman parte de alguno de los cuatro campos semánticos arriba mencionados. Desde este punto de vista, todo el poema está construido a partir de cuatro percepciones o puntos de referencia: música, tiempo, naturaleza y sentimiento.

Si desde el punto de vista de la nominalidad todo el poema se encuentra perfectamente ordenado en cuatro grupos nominales o campos semánticos, no sucede lo mismo con los componentes verbales. El poema presenta nueve formas verbales. Cada una de ellas pertenece a un campo semántico diferente, de manera que cada verbo conforma en sí mismo una unidad de sentido diferente al resto de componentes verbales. La simple enumeración de las formas verbales presentes en el poema da una idea clara de lo que se está afirmando: trazar, deshilar, abrir, buscar, dirigir, ser, vencer, llover, sembrar. Todos y cada uno de los verbos presentan significados propios y diferenciados de los demás. Este dato implica una independencia de acción entre las distintas unidades oracionales que, a su vez, remarca una clara limitación o demarcación de sentido. A partir de estos simples datos se puede deducir que cada unidad oracional conforma su propia unidad de sentido, enmarcada en conjuntos nominales o campos semánticos afines y regulares.

Por otro lado, si se compara la presencia numérica de elementos nominales y verbales, se percibe claramente el predominio absoluto de lo nominal sobre lo verbal. En una relación meramente cuantitativa se percibe una proporción de cinco formas nominales para cada forma verbal. "Cromos vivos" es un poema basado en la nominalidad. Este dato nos lleva a la conclusión de que el poema juega con los valores representativos o demostrativos de la nominalidad frente al sentido de la

acción propio de la verbalidad. Si, por otra parte, tal como se ha demostrado con anterioridad, los núcleos verbales y, como tales, las unidades oracionales forman conjuntos de sentido independientes entre sí, cabe afirmar que el poema se encuentra estructurado a base de una superposición de núcleos o conjuntos presentativos.

* * * * *

El poema, "Cromos vivos", está formado por diez oraciones, subdividido en dos conjuntos proporcionales de cinco oraciones en cada grupo respectivo de acuerdo con la ordenación versal en dos núcleos de ocho versos. Si se exceptúa la oración nominal "¡Calderón vespéral!" con función exclamativa, todo el resto de las oraciones son enunciativas. El cuadro resultante de la relación de versos y oraciones gramaticales sería el siguiente:

Versos 1-2:	Oración enunciativas.
Versos 3-5:	dos enunciativas coordinadas.
Versos 6-7:	Oración enunciativa.
Verso 8:	Oración nominal exclamativa.
Versos 9-10:	Oración enunciativa.
Versos 11-12:	Dos enunciativas yuxtapuestas.
Versos 13-14:	Oración enunciativa.
Versos 15-16:	Oración enunciativa.

El dominio de las cláusulas enunciativas es casi total. Sólo se encuentra una sola excepción: la oración nominal de carácter exclamativo que comprende el verso octavo. En este caso, por el sentido exclamativo de la oración se potencia la dimensión emocional y tensiva de la expresión. Sin embargo, el predominio de la enunciación dinamiza la naturaleza objetiva y referencial de los núcleos presentativos. Desde este punto de vista, la oración nominal exclamativa se opone al resto del discurso poemático en cuanto se contraponen la emocionalidad exclamativa a la objetividad enunciativa.

A pesar de esta clara oposición, se puede afirmar que en el conjunto del poema, tanto desde una perspectiva nominal como desde un punto de vista verbal, se intensifica el carácter objetivo y presentativo de las acciones gramaticales.

Por otro lado, se constata que todos los verbos se concretan en un tiempo presente a excepción de la forma de futuro "vencerá" en una relación de oposición adverbial de "ahora"- "mañana". Este hecho refuerza el carácter puntual y objetivo de los conjuntos presentativos.

En cuanto a los sujetos de los núcleos oracionales, se verifica un predominio claro de elementos pertenecientes a los campos semánticos de la naturaleza y de la música. Son sujetos de percepción de carácter visual o auditivo. Dentro de este dominio de percepción se constata únicamente un sujeto perteneciente al campo de la emoción: "corazón abierto"(V. 6), seguido por la oración nominal "¡Calderón vespéral!", que ofrece un campo de referencia de mayor amplitud significacial que

el resto de las unidades de sentido. Según estas consideraciones, es posible ofrecer el siguiente esquema, tomando como punto de referencia los sujetos oracionales.

Oración	Sujeto oracional	Campo semántico
O. Enunciativa	la golondrina	naturaleza
O. Enunciativa	el cuerno de la luna	natur.-música
O. Enunciativa	una cima de oro	naturaleza
O. Enunciativa	el corazón abierto	sentimiento
O. Nominal	calderón vespéral	natur.-música tiempo
O. Enunciativa	los castaños floridos	naturaleza
O. Enunciativa	el adagio	música
O. Enunciativa	el clarín del allegro	música
O. Enunciativa	pedazos de cielo	naturaleza
O. Enunciativa	una espiga de luz	naturaleza

(Aunque la oración nominal no presenta funciones y, por tanto, no ofrece un sujeto relacionable con los de las enunciativas, es necesario como unidad oracional que sea comparada con el resto de las oraciones para remarcar su sentido y su función en el conjunto del poema).

En este esquema, existen dos casos, en apariencia un tanto dudosos en cuanto a su correspondencia con los campos semánticos señalados, como son: “cuerno de la luna” y “¡Calderón vespéral!”. Desde el punto de vista de la distribución nominal, se indicaba que cuerno puede hacer referencia a un instrumento musical y a un estado de la luna. Por eso, se colocaba dicho término como elemento perteneciente a los campos semánticos de la naturaleza y de la música. En el caso de “Calderón vespéral”, en una primera instancia, calderón es un signo icónico del lenguaje musical con un sentido preciso, pero por su expresión figurativa se relaciona con cima. Esta relación que ofrece el término “calderón” con el lenguaje musical y con las formas geográficas nos permite poder relacionarlo con el doble campo semántico de la naturaleza y de la música.

Hecha esta breve aclaración, que recibirá una justificación completa cuando se estudie el lenguaje poético y las figuras de sentido, queda patente que los sujetos oracionales pertenecen a los campos semánticos señalados, acentuando el carácter de percepción. Todos son sujetos que son captados por los sentidos, concretamente por la vista y por el oído. Desde este punto de vista, la composición del poema se realiza a través de enunciados objetivos de percepción, donde la superposición de oraciones trae consigo, como es lógico esperar, una acumulación de instantáneas captadas por los sentidos del oído y de la vista.

Dando un paso adelante, cabe centrar el análisis en la categoría de los objetos directos. Si se exceptúa la oración enunciativa organizada en torno al verbo llover, que, por su condición intransitiva, carece de objeto directo y la oración de predicado nominal, “Ahora es el adagio”, el resto de los núcleos verbales son transitivos. La oración nominal, “¡Calderón vespéral!”, aunque no posea un núcleo verbal, presenta en su propia

nominalidad los valores específicos de una oración completa. Por eso, los elementos conformantes de la oración deben ser estudiados como sujeto y objeto a un mismo tiempo. En el resto de los casos, como enunciativas transitivas poseen sus propios objetos directos. A diferencia de los sujetos, donde prevalecían las ideas de música y naturaleza, en el caso de los objetos directos dominan los conceptos de tiempo y música. Si se efectúa el cuadro correspondiente de los objetos directos, cabe percibir el siguiente esquema significativo:

Oración	Objeto oracional	Campo semántico
O. Enunciativa	fuga del ocaso	tiempo-música
O. Enunciativa	flecos de la tarde	tiempo
O. Enunciativa	entraña rota	sentimiento
O. Enunciativa	latido insomne	sentimiento
O. Nominal Exc.	calderón vespéral	tiempo-música naturaleza
O. Enunciativa	sonata	música
O. Enunciativa	(copulativa)
O. Enunciativa	remilgos del alba	tiempo
O. Enunciativa	(Intransitiva)
O. Enunciativa	cosquillas	tiempo

El carácter temporal de “cosquillas”, aunque no se detecta directamente por sus significados referenciales, puede percibirse por su relación con su propia circunstancia de tiempo y por el valor simbólico que presenta, tal como se estudiará a la hora de analizar el lenguaje simbólico. La oración nominal “¡Calderón vespéral!”, como en el caso de los sujetos oracionales, abarca como objeto un campo de referencia muy superior al de las otras unidades de sentido. Según lo que vamos deduciendo, se puede precisar que el poema se encuentra organizado a través de acciones puntuales e independientes, cuyos sujetos se relacionan con la música y la naturaleza y sus objetos con el tiempo y la música. En este contexto se percibe, como simples excepciones dentro de un conjunto sumamente regular, la dimensión emocional y subjetiva de las dos últimas oraciones del primer conjunto. La oración “El corazón abierto busca el latido insomne de una vida gemela” se caracteriza por la naturaleza emocional de sus componentes y la oración nominal “¡Calderón vespéral!” refuerza la dimensión subjetivista de su expresión por su condición de exclamativa y el empleo de los puntos suspensivos.

Desde la categoría de la circunstancialidad vuelven a reiterarse en los casos existentes las mismas categorías de sentido. En medio de circunstanciales de tiempo, de lugar e de instrumento, se repiten, como es de esperar, los campos semánticos de la temporalidad, de la espacialidad y de la música.

En el pentagrama del cielo (V. 1)

sin tregua (V. 3)

con batutas de jade (V. 9)

sobre el hocico manso del monte verdirrosa (V. 14)

en el lomo cansino y triste de las horas (V. 16)

Tiempo, naturaleza y música son los planos semánticos que propician la circunstancialidad, sumándose, de esta manera, a los campos semánticos y a las claves de composición que se han visto en el análisis de las diferentes funciones sintácticas. La única nota disonante con respecto a los datos deducidos del estudio del sujeto y del objeto es la ausencia total de referencias al campo semántico de los sentimientos. Por otro lado, se percibe que la presencia de la circunstancialidad no responde, por lo menos en apariencia, a principios de ordenación interna, aunque se pueden presentar ciertos principios analógicos. En la primera parte, se verifican dos circunstancias que abarcan los campos semánticos de la música, naturaleza y tiempo: "en el pentagrama del cielo" y "sin tregua". A su vez, reforzando el carácter excepcional y diferencial que presentan las dos últimas unidades sintácticas de este período, versos 6-8, se verifica una ausencia completa de circunstancias. En la segunda parte, vuelven a reaparecer las circunstancias, en este caso en tres ocasiones, "con batutas de jade"- "sobre el hocico manso del monte verdirrosas"- "en el lomo cansino y triste de las horas"-, donde nuevamente vuelven a actuar los campos semánticos de tiempo, naturaleza y música. Desde el punto de vista del análisis ofrecido, se puede concluir afirmando que, aunque la circunstancialidad presente ciertos principios de analogía interna, no se puede presentar como un principio constitutivo de la estructura poemática. Sin embargo, en su relación de presencias y ausencias, la circunstancialidad divide el conjunto poemático, estructurado en dos partes, en tres claramente diferenciadas. En este caso, se subdivide la primera parte, en dos conjuntos caracterizados el primero, versos 1-5, por la presencia de la circunstancialidad y el segundo, versos 6-8, por la ausencia. De esta manera, en las partes extremas dominan los campos semánticos de la naturaleza, el tiempo y la música y en la parte central se verifica el predominio del campo semántico del sentimiento. Estos datos se corresponden de forma precisa con los apartados arriba tratados, de forma que cabe ya hablar de una división interna a base de la analogía u oposición de los campos semánticos.

* * * * *

Si se intenta reagrupar todas las características formales y significativas que se han ido exponiendo hasta este momento, cabe proponer una estructura poemática ya definitiva. Partiendo del carácter fragmentario y un tanto complementario de las unidades sintácticas que funcionan como especie de instantáneas o flashes de panorámicas puntuales, ya sean éstas internas o externas, cabe desvelar una estructura ternaria a pesar de la composición binaria que ofrece la poeta. Esta composición ternaria se organiza bajo las claves de la objetividad, subjetividad y objetividad en períodos confrontados de sentido. La objetividad inicial estaría formada por las tres primeras oraciones o unidades sintácticas, versos 1-5. La fase de la subjetividad comprendería las unidades sintácticas cuarta y quinta, versos 6-8. El segundo período de objetividad, tercera parte del poema, abarcaría el resto del poema, las cinco

unidades sintácticas restantes, versos 9-16. La estructura que se ofrece con respecto a la presentada por la poeta difiere sólo en la parte primera, ya que según nuestra explicación se subdividiría en dos conjuntos enfrentados según los parámetros dominantes de la objetividad o de la subjetividad. La segunda parte quedaría inalterable como unidad de sentido y de ordenación. De esta manera, la composición poemática respondería a la relación temática de tiempo, naturaleza y música para las fases de objetividad y la de sentimiento para la fase de subjetividad.

Fase objetiva.

En el pentagrama del cielo traza una golondrina
la fuga del ocaso.
El cuerno de la luna deshilacha sin tregua los flecos de la tarde
y una cima de oro abre su entraña rota
a cualquier soledad.

Fase subjetiva.

El corazón abierto busca el latido insomne
de una vida gemela.
¡Calderón vespéral!

Fase objetiva.

Los castaños floridos con batutas de jade
dirigen la sonata.
Ahora es el adagio, mañana el clarín del allegro
vencerá luminoso los remilgos del alba.
Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido
sobre el hocico manso del monte verdirrosa.
Una espiga de luz va sembrando cosquillas
en el lomo cansino y triste de las horas.

Estas tres fases poemáticas, a su vez, se subdividen en tantas partes como unidades sintácticas se dan, ya que, como se ha afirmado con anterioridad, la composición del poema responde a una simple superposición anecdótica, donde domina el carácter fragmentario y puntual de las percepciones ofrecidas. De esta manera, cabe afirmar que dentro del conjunto ternario, cada unidad sintáctica es una especie de instantánea o flash de sentido objetivo o subjetivo, cuyo conjunto forma la visión o cuadro poético global. Para alcanzar el último plano del análisis, plano poético-semántico es necesario tener presentes estas consideraciones de partida: la relación existente entre fases poemáticas y unidades sintácticas. Este será el orden que se seguirá para alcanzar el sentido pleno y profundo del poema.

* * * * *

Teniendo presente lo afirmado en el párrafo anterior, es fácil deducir el plan de análisis que se llevará en el plano poético-semántico. Se

tendrán muy presentes las unidades de sentido o unidades sintácticas como partes conformantes de cada fase poemática. De esta manera, la suma de cada unidad de sentido ofrecerá la totalidad del significado de cada fase. A su vez, la adición de los conjuntos semánticos de cada fase proporcionará el sentido último y completo del poema. Según este modelo de análisis, dictado por las leyes internas del poema, se parte de la unidad para llegar a la totalidad a través de las diferentes fases poemáticas.

Primera parte. Fase objetiva.

Esta primera parte o fase objetiva está formada por una oración enunciativa simple, versos 1 y 2, y dos enunciativas coordinadas, versos 3-5. Según este esquema, en el análisis poético-semántico prevalece igualmente una exposición ternaria.

En el pentagrama del cielo traza una golondrina
la fuga del ocaso.

El plano real de la propuesta poética se centra en la descripción del vuelo de una golondrina en un atardecer. La manera peculiar del vuelo de la golondrina con ritmos alternos, en los que en ocasiones dominan los movimientos bruscos y en otros la elegancia y suavidad, y el color negro de su plumaje le evocan la escritura de una partitura con sus pentagramas imaginados correspondientes. El espacio celeste se convierte en página de partitura, donde los pentagramas imaginados recogen y ordenan las escalas musicales, formadas por los movimientos o diversas posiciones del vuelo de la golondrina. El color negro y las formas de las notas musicales recrean metafóricamente las formas y el color del plumaje de estas aves. De esta manera, a base de ingeniosas analogías formales es posible comparar el vuelo de la golondrina con una partitura musical. Otra posible sensación percibida por la poeta y transformada en expresión poética puede ser la contemplación de los hilos eléctricos, donde se alinean las golondrinas en situación de reposo. De esta manera, se crea una analogía formal de fundamento metafórico, en la que las golondrinas funcionan como correlato de las notas musicales y los hilos eléctricos como pentagrama. A su vez, reconvertida la visión primera, vuelo de la golondrina, en una percepción segunda, pentagrama musical, se sigue en la línea propuesta, haciendo comprensible el siguiente paso, donde el atardecer aparece metamorfoseado en "fuga del ocaso". El volar continuado y reiterativo de las golondrinas durante el atardecer hace que la partitura adquiera las dimensiones de una pieza musical, "fuga"; pero "fuga" también se relaciona con el paso del tiempo, con el atardecer. Música y naturaleza-paisaje se funden en una misma evocación a partir de una doble sensación de base. A su vez, encontramos una analogía interna total entre la forma del vuelo de las golondrinas y la naturaleza musical de la fuga, ya que tanto la una como la otra se basan en la repetición de un mismo tema a base de distintos tonos o movimientos. Esta analogía entre vuelo de las aves y pieza musical se hace extensible al discurrir lento de las horas del atardecer,

como si golondrinas, música y atardecer compusieran una única y misma composición.

A base de ingeniosos juegos metafóricos, la escritora ofrece una primera instantánea: un atardecer centrado en la contemplación del vuelo de las golondrinas. A su vez, esta visión se convierte en una especie de vivencia musical, bien porque el vuelo de las golondrinas le sugieren una partitura y de ahí le evocan una pieza musical o bien porque la poeta en el instante de la contemplación del paisaje escucha una melodía musical. En este último caso se ve obligada a fundir sensaciones diferentes, visión y audición, en un único expresado poético. De esta necesidad de fundir sensaciones diferentes en una única dicción poética nace la unión de campos semánticos distintos pero de naturaleza igual a las sensaciones percibidas.

El cuerno de la luna deshilacha sin tregua
/los flecos de la tarde

“Cuerno” tiene en el contexto poético un triple sentido. Por una parte, hace relación a las fases de la luna, ya que ésta aparece con dicha forma en estado de cuarto menguante o cuarto creciente. “Cuerno”, por otra parte, significa un instrumento musical, especie de trompa con una forma similar a la que adquiere la luna en dichas fases. Por último, la forma del “cuerno”, se tome éste como fase de la luna o como instrumento musical, se relaciona figurativamente con la clave de fa. Las relaciones metafóricas que se crean internamente entre los distintos significados posibles crean un campo de referencia amplísimo. Por una parte, los planos de la música y de la naturaleza siguen formando una evocación única. Por otro lado, se sigue reiterando la idea de composición musical, en este caso, en clave de fa. En tercer lugar, música y naturaleza matizan la presencia de la luna en esta instantánea de las últimas horas de un atardecer.

“El cuerno de la luna”, como sujeto de la enunciativa, presenta la acción de deshilar sin tregua. De esta manera, el cielo es visto como un gran manto, donde la luna, como símbolo del ocaso, va desprendiendo pedazos o porciones de hilo o color de la tarde. Metonímicamente se pasa de la visión de la naturaleza a la idea del tiempo. Lo mismo que las últimas horas del atardecer van perdiendo parte de su ser en cuanto la oscuridad va apagando “sin tregua” la luz del día, igualmente el cielo como tela o manto va perdiendo sus colores y figuras en cuanto la presencia de la luna implica la señal inequívoca del anochecer. Por eso, “deshilacha los flecos de la tarde”, los últimos adornos de la luz del día.

La escritora ha expuesto poéticamente una segunda instantánea, donde la fusión de música y naturaleza sirven para presentar la visión de la luna y la idea de las últimos momentos del atardecer. Si en la enunciativa anterior la visión de la poeta se centraba en la contemplación del vuelo de las golondrinas, en la presente concreta la visión de la luna. Poéticamente, como especie de cámara fotográfica, se van captando diferentes instantáneas de un cuadro natural remozado por una evocación o percepción de una melodía musical.

y una cima de oro abre su entraña rota
a cualquier soledad.

La "cima de oro" se relaciona metafóricamente con la puesta del sol en el horizonte. La forma semicircular y el color dorado de esta "cima de oro" crean los semas pertinentes de la comparación con la puesta del sol. Una vez más se reitera la idea del ocaso.

Las dos enunciativas coordinadas ponen en relación una acción múltiple acaecida en un mismo tiempo: la aparición de la luna y la puesta del sol. Sin embargo, la coordinación plantea una percepción sucesiva, aunque simultánea en el tiempo, ya que primero se focaliza la presencia de la luna y después se visiona la puesta del sol.

La "entraña rota" que "abre" esa "cima de oro" hace alusión a la tierra u horizonte donde se verifica la puesta del sol. Sobre la línea del horizonte se va materializando la puesta como si la tierra abriese sus entrañas para dar cobijo al sol. Sin embargo, poéticamente, la condición de "entraña rota" no recae sobre tierra sino sobre sol, incidiendo en la idea de incomunicación y retiro. Por eso, el sol se entrega en medio de su desamparo a "cualquier soledad", buscando la compañía y el diálogo con otro posible ser. El complemento indirecto recalca en el sentido de soledad y abandono o bien en el de necesidad de comunicación. El sol se presenta como un ser en estado de aislamiento y orfandad. De la percepción objetiva de la naturaleza se pasa a planteamientos de estados emocionales, concretando la fase subjetiva. De lo externo objetivo se evoluciona a lo interno subjetivo. De la pura descripción externa se pasa a la descripción interna. La soledad y abandono del sol en medio de la grandiosa naturaleza celeste evoca la soledad de la escritora. El sol funciona como correlato objetivo de los estados emocionales del yo-personaje poético, que, aunque explícito en la expresión poética, juega un papel fundamental en el conjunto semántico del poema. Los complementos directo e indirecto de esta tercera frase enunciativa actúan como elementos puente entre la fase inicial objetiva y la fase subjetiva siguiente. La búsqueda aparente de compañía por parte del sol en el ocaso evoca la necesidad de comunicación del personaje poético implícito en medio de su soledad y abandono. Por eso, se pasa de la percepción sensible a la evocación emocional.

Fase subjetiva.

La fase subjetiva está formada por una oración enunciativa, donde sujeto, objeto y determinante nominal se concretan a base de campos semánticos de sentido emocional, y una oración nominal de carácter exclamativo. El predominio total de lo emocional en la enunciativa y el carácter exclamativo de la nominal refuerzan la dimensión subjetiva de esta segunda fase.

El corazón abierto busca el latido insomne
de una vida gemela.

Descifrado el significado de la oración anterior, es sencillo calar en el sentido de la presente. “El corazón abierto” puede relacionarse, por una parte, metafóricamente con la puesta del sol por su analogía figurativa, pero, por otro lado, puede emparentarse con los estados emocionales del personaje poético. Sol y corazón, naturaleza y sentimiento, se unen para reforzar la idea de soledad y abandono, expresado por el determinante adjetival “abierto”. Se pasa de la acción, “una cima de oro abre” al estado, “corazón abierto”. Este corazón solitario y abandonado “busca” la compañía de otro espíritu en situación parecida de extrañamiento personal. Metonímicamente se expresa la idea a través de las circunstancias del “latido insomne” de otro corazón en el mismo estado de silencio y mudez, “vida gemela”. Debido a la relación metafórica creada entre sol y corazón, sus sentidos propios se pueden aplicar de igual manera a la naturaleza y al personaje poético. Por eso, de la instantánea objetiva y externa se pasa a la visión subjetiva e interna, en donde el estado del sol, como ser eternamente en la soledad, propicia la evocación de los estados emocionales del yo-poético, caracterizados de igual manera por el aislamiento y por la necesidad de comunicación.

!Calderón vespéral!...

Después de la especie de desahogo emocional de la enunciativa precedente, la perspectiva poética vuelve a la descripción objetiva, aunque ésta se halle mediatizada por la naturaleza exclamativa de la oración nominal. Por eso, aunque prevalezca la objetividad del planteamiento, se impone la subjetividad de la expresión exclamativa y el uso de los puntos suspensivos.

“Calderón” es un signo musical que significa suspensión del movimiento del compás o bien el floreo que realiza el cantor aprovechando la suspensión musical mencionada. Desde este punto de vista, se vuelve a insistir en la idea de melodía. Por otro lado, la representación figurativa del signo calderón es una semicircunferencia sobre la línea superior del pentagrama. Esta figura hace recordar por su analogía figurativa la forma de la “cima de oro”, metáfora de la puesta del sol. Por eso, se vuelve a concretar metafóricamente la puesta del sol. Música y naturaleza se fusionan en la expresión “calderón”. A su vez, “vespéral” hace referencia al crepúsculo de la tarde. Música, naturaleza y temporalidad se unen en la expresión nominal “!Calderón vespéral!”. La percepción musical junto a la visión del sol en el crepúsculo y la idea de retardamiento de las últimas horas de la tarde se relacionan en el enunciado nominal, reiterando las ideas bases que se expresaban poéticamente en versos anteriores. La oración nominal sirve de puente entre la fase subjetiva y la fase objetiva final. La focalización poética vuelve a posicionarse en la visión que había captado con anterioridad: la puesta del sol.

Fase objetiva.

La fase objetiva final está compuesta por tres enunciativas simples, la primera y las dos últimas, y dos enunciativas yuxtapuestas, segunda y tercera.

Los castaños floridos con batutas de jade
dirigen la sonata.

Los castaños en la estación de primavera, “floridos”, explodian las múltiples yemas en manojos de flores blancas. Estos nuevos brotes floridos, como pequeñas ramas siempre dirigidas hacia lo alto, semejan batutas de jade. Se crean dos semejanzas formales que posibilitan la comparación metafórica entre los renuevos y la batutas, analogía figurativa, y el color de las flores y el jade, analogía cromática. Los brotes del castaño, como “batutas de jade” dirigen la sonata del crepúsculo. Música, tiempo y naturaleza funcionan como un entramado significativo que da sentido y unión al desarrollo poético. Sin embargo, en esta ocasión, se verifica un nuevo cambio de focalización. Se deja de lado la puesta del sol para centrarse en las ramas de los castaños floridos. Por otro lado, se añade una nueva idea, clave en el desarrollo semántico del poema. El lector, con la poeta, desvela y descubre la temporalidad concreta del atardecer. Nos encontramos ante los últimos momentos de un crepúsculo de una tarde primaveral.

Ahora es el adagio, mañana el clarín del allegro
vencerá luminoso los remilgos del alba.

En estas dos enunciativas yuxtapuestas, domina la omnisciencia de la presentación poética en cuanto ofrece la versión del presente y del futuro, del “ahora” y del “mañana”. Temporalidad y música se relacionan con una naturaleza explícita pero presente en el enunciado poético. Por eso se opone el crepúsculo del ahora con el amanecer del “mañana”. El ocaso del presente se caracteriza por la sucesión lenta y despaciada de las horas, haciendo que los últimos momentos de la tarde vayan sucediéndose a ritmo suave y detenido como es propio del ritmo musical del adagio. Frente al ritmo lento del atardecer-adagio se impone el ritmo vivo y sonoro del amanecer-allegro. Por otro lado, los sonidos agudos del clarín son sonido de llamada. Por eso, a través de una doble relación metonímica, donde el atardecer viene expresado por el adagio y el amanecer por el clarín allegro, se refuerza la antítesis temporal del “ahora” y del “mañana”, del crepúsculo y del amanecer. Desde este punto de vista, el sonido agudo del clarín y el ritmo vivo del allegro vencerán por su luminosidad, símbolo del amanecer, los “remilgos” o últimas sombras del alba. La afectación de la cara con sus gestos y mohines es paralela a esa ambivalencia de sombras y luces que implica el amanecer. Se crea una relación metonímica entre los remilgos de la cara y el alba. De esta manera, frente a la idea del amanecer en tiempo futuro se impone el principio del ocaso en tiempo presente. Esta relación antitética de carácter temporal sostiene la focalización de visiones anteriores en torno a la puesta del sol, creando una oposición entre las dos fases del anochecer y del alborar.

Mientras, llueven pedazos de cielo desteñido
sobre el hocico manso del monte verdirrosa.

La presente enunciativa es derivación lógica de las enunciativas yuxtapuestas anteriores. Frente a la relación del “ahora” y del “mañana” se impone el tiempo de actualidad presente “mientras”.

En el espacio temporal del adverbio “mientras”, la oscuridad del añochecer se va imponiendo, “pedazos de cielo desteñido”, sobre el horizonte. “Hocico manso del monte verdirrosa” forma una imagen metafórica, propiciando la comparación entre “hocico” y “monte” basada en la analogía formal. Por otro lado el “hocico” es manso, ya que como monte es algo quieto, mientras el “monte” es verdirrosa en cuanto se superponen los colores verdes del campo y los rosas del crepúsculo. De esta manera, se oponen y se fusionan los colores negro, propio del hocico y de la noche, y verde-rosa propias del crepúsculo y de la naturaleza. Esta superposición de colores refuerza la idea del sujeto, “pedazos de cielo desteñidos”, como expresión del anochecer. De esta forma, la contemplación de los primeros momentos del anochecer es planteada como una lluvia de destellos verdirrosas entre los indicios inequívocos del ocaso. Los primeros planos de las instantáneas iniciales dan paso a planos generales, donde se visiona amplias panorámicas del firmamento.

Una espiga de luz va sembrando cosquillas
en el lomo cansino y triste de las horas.

La “espiga de luz” es expresión metafórica del rayo de luz. En las últimas horas del atardecer, los rayos del sol caen sobre la tierra. Esta acción de caída se convierte metonímicamente en siembra de cosquillas, ya que como la mano que cosquillea roza suavemente sobre la tierra debido a la suavidad y blandura de su contacto. Esa finura de tacto se da en esas horas del crepúsculo de luz débil y huidiza. Igualmente, el contacto de la luz con la tierra se expresa a través del verbo sembrar, ya que como la siembra los rayos del sol se esparcen y se funden con la tierra. Por eso, las “espigas de luz” siembran “cosquillas” “en el lomo cansino y triste de la tarde”. “Lomo”, como en la oración enunciativa anterior “hocico”, se relaciona metonímicamente con la tierra. Una tierra antropomorfizada que aparece designada a través de los adjetivos “cansino y triste”, como si debido a la hora del ocaso y a la acción de todo el día ésta experimentara las emociones de cansancio y tristeza. A su vez, la circunstancia de lugar más los adjetivos se hallan delimitados semánticamente por el determinante “de las horas”, como si el espacio y sus condiciones de tipo emocional se subordinaran al principio de la temporalidad. Esta incongruencia aparente funciona como simple superposición de dos realidades diferentes: tiempo y espacio. Si la focalización de la enunciativa anterior recoge un plano general del firmamento, en la presente visiona un segundo plano general donde la tierra entra a formar parte de la panorámica ofrecida. Los primeros o medios planos de las oraciones primeras dan paso a enfoques generales para acentuar el ocaso definitivo de la tarde.

Todo el poema, por lo que se ha podido observar después del análisis ofrecido, es, por una parte, un conjunto de instantáneas o panorámicas puntuales que desde ángulos diferentes van visionando los distintos planos del crepúsculo de una tarde primaveral en medio de una suave y lenta melodía; por otra parte, va concretando las diferentes emociones que el personaje poético experimenta a partir de las sensaciones recibidas.

¿Cómo se resuelve poéticamente esta pluralidad de funciones y motivos? En primer lugar, se focalizan aspectos diferentes de la realidad experimentada. La autonomía oracional se halla en consonancia con la independencia de las panorámicas ofrecidas. A su vez, el conjunto de las oraciones o panorámicas ofrece un cuadro completo de sentido centrado en la observación de un crepúsculo mientras en el fondo suenan las melódicas notas de una composición musical. Por eso dominan los verbos de percepción con valor presentativo, tiempo verbal, y con carácter demostrativo, sentido de la nominalidad. A su vez, el ritmo lento y suave, plano fónico, se desarrolla en consonancia con el discurrir espaciado de las últimas horas del atardecer. En esta misma línea, se encuentra el compás dominante y reiterativo del 3/4 ó 4/3 propio de los ritmos de la sonata y el adagio.

En segundo lugar, al coexistir sensaciones diferentes y emociones encontradas, -paisaje, música, tiempo, sentimiento-, se ofrece una estructura poemática, donde la superposición o prevalencia de los distintos campos semánticos fusionan o dan protagonismo a unos campos semánticos sobre otros o a la totalidad de los mismos. Con este mismo sentido se organiza la estructura interna del propio poema donde fases objetivas se hallan fragmentadas por planos subjetivos. De esta manera, de la descripción externa se pasa a la exposición interna para concluir en la descripción objetiva. Sensaciones y emociones se relacionan, de forma que las propias sensaciones funcionan como correlatos de las emociones y éstas, a su vez, de las primeras.

En tercer lugar, la simultaneidad de sensaciones diversas propicia poéticamente la elaboración de figuras a base de superposiciones, donde música, paisaje y tiempo, en las fases objetivas, y las indicadas más la emoción para la fase subjetiva resuelven el problema de una experiencia de pluralidad vivencial. Estos efectos de superposición propician una fuerte concisión expresiva, ya que se reducen al máximo los elementos expresivos sin delimitar o anular la expresión semántica.

Por otro lado, el emparentamiento de realidades diferentes a partir de analogías metafóricas o relaciones metonímicas propicia la creación de comparaciones sorprendentes. En esta poesía, la metáfora es el medio apropiado para trascender una visión primera y trasformarla en otra realidad. Desde este punto de vista, los brotes o renuevos del castaño se convierten en batutas de jade; el anochecer es sentido como lluvia de un cielo desteñido sobre el verde de los campos; los rayos de la tarde son presentados como espigas de luz; etc. Son tres simples ejemplos de la pluralidad que nos ofrece el poema. En estos casos como en los restantes, se producen, a partir de claras analogías metafóricas, unas relaciones comparativas, cuyos resultados

evocativos alteran completamente la realidad de partida y refuerzan la naturaleza poética de las mismas.

Desde otro punto de vista, estos juegos de transformación metafórica son tan sorprendentes e inesperados que no sólo producen en el lector admiración y sorpresa, sino también una especie de asombro acompañado de cierta dosis de gracia o donaire. Se entra en el campo del humor poético, que no significa necesariamente risa o carcajada, sino conciencia de ingenio y de capacidad creativa. Las analogías metafóricas descubren un indiscutible ingenio de sentido lúdico y de carácter humorístico. Esto se puede observar claramente en expresiones poéticas como “el cuerno de la luna deshilacha sin tregua los flecos de la tarde” o en la oración nominal “¡Calderón vesperal!” por poner sólo dos ejemplos de todos los posibles que ofrece el poema. En cierto sentido, este humorismo que refuerza el ingenio de asociación niega la dimensión trascendente o universal de los expresados poéticos. Como meras instantáneas permanecen en la superficialidad formal de las realidades comparadas sin ir más allá de la mera sorpresa y admiración que dichas analogías pueden provocar en el lector. Entramos de lleno en el apartado lúdico y humorístico de la creación literaria.

Todos estos rasgos de concisión expresiva, metaforismo audaz, sentido lúdico y humorístico, etc., hace que esta poesía se relacione íntimamente con el campo de la greguería. Ernestina de Champourcin se basa en greguerías o pseudo-greguerías para componer su poema. Como se afirmaba al principio de este trabajo, a través de la greguería la escritora capta una realidad de manera más profunda y esencial, consigue dotar a sus expresados de una mayor carga poética y, finalmente, demuestra la capacidad ingeniosa de creación. Ernestina de Champourcin no hubiera podido llegar a la poesía desnuda y hondamente lírica de *La voz en el viento* (1931) o *Cántico inútil* (1936), etc., si no llega a pasar por el tamiz purificador de la greguería. Desde este punto de vista, es comprensible que se tenga que hablar de la presencia y función de la greguería en la poesía de Ernestina de Champourcin. Pero esta deuda no es exclusiva de la escritora vitoriana. La gran mayoría de poetas de la denominada generación del 27 y escritores posteriores se educan y se disciplinan líricamente en los rigores formalistas de la greguería ramoniana. La vanguardia española y los poetas del 27 encuentran en Ramón Gómez de la Serna a uno de sus grandes modelos que abre en España y en Europa las puertas del clima literario dominante durante gran parte del presente siglo. La poesía de Ernestina, especialmente esta poesía impregnada de greguerías, revela simplemente el ambiente literario dominante en esa época, donde Ramón Gómez de la Serna ofrece un liderazgo indiscutible.