

# EL ANÁLISIS LÉXICO-ESTILÍSTICO

ISABEL PARAÍSO  
Universidad de Valladolid

## 1. INTRODUCCIÓN: EL COMENTARIO DE TEXTOS. ALGUNOS PROBLEMAS Y SOLUCIONES

La técnica del comentario de textos literarios está hoy ya bastante bien explorada en nuestro país por diversos investigadores. Este tipo de comentario, que podríamos llamar global o integral, es exigido en multitud de pruebas de acceso en España, por lo cual saludamos con gratitud los libros que tratan de esta materia<sup>1</sup>. El comentario literario integral es, pensamos, el que mayor rendimiento

<sup>1</sup> Además del ya clásico libro de LÁZARO CARRETER, F., y CORREA CALDERÓN, E.: *Cómo se comenta un texto literario* (Anaya, 1957; Madrid, Cátedra, 3.ª ed., 1974), hay que señalar los muy válidos de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (*Introducción al comentario de textos*, Madrid, I. N. C. I. E., 1977), DÍEZ BORQUE, José María (*Comentario de textos literarios. Método y práctica*, Madrid, Playor, 1977), ROMERA CASTILLO, José (*El comentario de textos semiológico*, Madrid, S. G. E. L., 1977) y REIS, Carlos (*Comentario de textos: Metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Almar, 1979). Para un nivel preuniversitario son también aconsejables los de FERNÁNDEZ VIZOSO, Martín (*El comentario de textos: Asimilación y sentido crítico*, Madrid, Edinumen, 1982) y GIRÓN ALCONCHEL, José L. (*Introducción a la explicación lingüística de textos*, Madrid, Edinumen, 1981).

Por otra parte, están los volúmenes *colectivos* sobre el Comentario de textos, cuya desventaja global es la pluralidad de enfoques, lo cual los hace didácticamente menos aconsejables, aunque en ellos se encuentran con frecuencia excelentes comentarios individuales. Así, los cuatro volúmenes de *El comentario de textos* (Madrid, Castalia, 1973, 1974, 1979 y 1983), o el de BOBES NAVES, María del Carmen, y AA. VV. (*Comentario de textos literarios: Método semiológico*, Madrid, Cupsa, 1978), o el de ARIZA VIGUERA, Manuel, y AA. VV. (*Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1981), o el de RICO VERDÚ, José, y AA. VV. (*Comentario de textos literarios*, Madrid, U. N. E. D., 1980).

*práctico* puede ofrecer hoy, tanto en la enseñanza que debemos impartir como en los exámenes que debemos superar.

1.1. Sin embargo, despegándonos un poco de esta acuciante necesidad pragmática, debemos afrontar un problema de nuestra disciplina: EL COMENTARIO INTEGRAL DE TEXTOS LITERARIOS ES EXCESIVAMENTE AMPLIO. Si desglosáramos detenidamente cada uno de los niveles de un texto y los fuéramos exponiendo uno tras otro hasta agotar el análisis, la extensión del resultado podría muy bien superar las cuatro horas.

Imaginemos un texto en verso. Como ejemplo socorrido, un soneto del Siglo de Oro. Tras la fase o fases de *información* —en terminología de Sobejano— (lectura atenta, cotejo de sus diversas ediciones, explicación de términos en desuso o de jerga, explicación de costumbres de época o alusiones mitológicas o históricas que aparezcan en el texto, etc.); tras esta fase vendría la más compleja: la de *interpretación*, y en ella habría que incluir el análisis del nivel fónico, del morfosintáctico y del léxico-semántico. En el fónico tendríamos que proceder al análisis de los cuatro ritmos versales (metro, acentos, rima, estrofa) y fenómenos conexos. En el análisis del *ritmo métrico-acentual* buscaríamos qué tipos de endecasílabos aparecen en el texto y por qué son típicos o atípicos de ese período; si son de tradición española o italianos, etc. En conexión con el ritmo cuantitativo tendríamos que analizar las sinalefas, diéresis, sinéresis e hiatos del texto, así como sus valores estilísticos conexos; si existiera, detectar la presencia de aféresis, síncopas o apócope; o bien prótasis, epéntesis y paragoges. Prestaríamos también atención al tipo de palabra que ocupa la posición final de verso: oxítona, paroxítona o proparoxítona, y aludiríamos al valor estético e histórico de los tipos presentes.

Podríamos pasar seguidamente al *ritmo de timbres o rima*, y al *de tono o estrófico*, sin olvidar el estudio de los encabalgamientos, braquístiquios y todos los fenómenos de pausación o no pausación del poema, y sin omitir tampoco la anotación de las entonaciones versales.

Bien, pues después de haber atendido a todo esto, todavía no habríamos agotado el PLANO FONICO. Aún podríamos inclinarnos sobre las aliteraciones y sinfonías vocálicas del texto, indicando sus valores estilísticos. Y podríamos hacer también el recuento de los fonemas del texto, hallar los correspondientes porcentajes, compararlos con los porcentajes de los fonemas españoles en el habla normal (extraídos, como sabemos, por Tomás Navarro en su *Fonología española*, por Emilio Alarcos Llorach en su obra del mismo tí-

tulo y, más recientemente, por Antonio Quilis y Manuel Esgueva en «Frecuencia de fonemas en español oral», *Lingüística Española Actual*, 2, 1980, 1-25). Naturalmente, los resultados serían divergentes, y entonces deberíamos explicar estilísticamente esta divergencia.

Detengo aquí la enumeración de elementos analizables en los diversos planos lingüísticos por no alargar excesivamente la exposición. Baste lo dicho para comprender hasta qué punto un simple comentario de textos se nos puede convertir, si queremos hacerlo en profundidad, en algo demasiado extenso.

1.2. La solución para este problema es doble: por una parte tenemos el recurso más frecuente y práctico a la hora de tener que examinarnos o que comentar en clase un texto: *no agotar el análisis*. Proceder seleccionando los fenómenos más destacados del texto, los que nos parece que tienen mayor relevancia estilística, y centrar nuestra explicación sobre ellos. Naturalmente, la elección de esos fenómenos está hecha intuitivamente, siguiendo nuestro mejor o peor criterio personal. Los resultados del comentario, en consecuencia, variarán en función de lo certero de nuestro criterio y en función de nuestros conocimientos.

La segunda solución, menos práctica pero seguramente más satisfactoria para nosotros, es la *selección de un solo plano para el análisis*, el que sea más revelador en un texto determinado.

Haciendo esto no queremos restar validez ni honradez intelectual a la primera solución. Insistimos en que el comentario de textos integral, tal como se practica actualmente por algunos investigadores (o como se practicó en el pasado por hombres de la sensibilidad y cultura de un Leo Spitzer, por ejemplo), nos sigue pareciendo excelente, e incluso más aconsejable en la práctica que la segunda solución.

Esta en cambio, *la selección de un solo plano para el análisis*, nos ofrece la posibilidad de agotar un determinado nivel de un texto, y la seguridad además de poder extender los resultados obtenidos mediante ese nivel a los restantes niveles del texto no explorados.

Personalmente, hemos hecho varias veces la prueba de analizar exhaustivamente un nivel del texto y extraer los resultados; analizar luego los otros niveles de ese mismo texto, extrayendo también los resultados, y comprobar que todos ellos eran confluyentes. La explicación para esto es clara: la obra poética nace de una vivencia específica del poeta, la cual se proyecta *simultáneamente* en varios planos lingüísticos. Por tanto, estos varios planos son convergentes: todos vehiculan la misma vivencia central.

### 1.3. Lo que sí cabe preguntarse es SI TODOS LOS PLANOS SON IGUALMENTE RENTABLES A LA HORA DEL ANÁLISIS.

Pensamos que, en la mayoría de los casos, no: un plano determinado destaca sobre los demás por su relieve estético y por el tratamiento particular que recibe del poeta. Así, por ejemplo, hemos analizado en otro trabajo el poema «Angel de rocío», de Gerardo Diego, desde el punto de vista retórico<sup>2</sup>. Las figuras e imágenes, exclusivamente ellas, nos daban allí la clave explicativa de aquel herético poema.

## 2. EL ANÁLISIS LÉXICO-ESTILÍSTICO

Hoy ofrecemos otro tipo de análisis, que pensamos que puede aplicarse tanto a la poesía hermética como a la clara: el *análisis léxico-estilístico*. Este tipo de análisis consiste en observar qué palabras selecciona un autor dentro del caudal léxico de su lengua, hacer el inventario de ellas y explicar estilísticamente esa elección mediante la cosmovisión del poeta.

El observar la selección de palabras de un autor es una constante del comentario literario integral; lo que ya resulta menos frecuente es ceñirse *exclusivamente* a esa selección, operar únicamente con ella. Siendo el plano léxico muy llamativo en la literatura (puesto que la potenciación del signo lingüístico es precisamente uno de los rasgos principales del lenguaje literario), es normal que los estudiosos de la literatura le hayan dedicado atención preferente, en particular la corriente estilística. Valgan como ejemplo los muchos trabajos titulados «La lengua y el estilo de...». Generalmente estas obras —tesis doctorales muchas veces, como las que dirigió durante muchos años en la Sorbona Charles Bruneau— son inventarios minuciosos de los procedimientos estilísticos de un autor (léxico incluido) y superan, por tanto, el reducido campo sobre el que opera el comentario.

Más cerca de éste, los *Stilstudien* (1928) de Leo Spitzer también se apoyan en el léxico<sup>3</sup>. E igualmente lo hace la *corriente estilo-*

<sup>2</sup> *El análisis tropológico*, Valladolid, Colegio de Licenciados y Doctores, 1978, 51 páginas.

<sup>3</sup> Por ejemplo, en su estudio sobre el novelista francés de comienzos del XIX Charles-Louis Philippe, detecta Spitzer un «rasgo estilístico» especial: el uso abundantísimo de conjunciones causales («à cause de», «parce que», «car»). Curiosamente, este lazo de causalidad no corresponde a una causa real, objetiva,

*estadística*, comenzada en el área anglosajona por G. U. Yule (*The Statistical Study of Literary Vocabulary*, London, 1944) y continuada en Francia por Pierre Guiraud (*Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, P.U.F., 1954) y en el área hispánica por Alphonse Juilland y E. Chang-Rodríguez (*Frequency Dictionary of Spanish Words*, The Hague, Mouton, 1964), por Juan Alfredo Bellón Cazabán (*La poesía de Luis Cernuda. Estudio cuantitativo del léxico de 'La realidad y el deseo'*, Universidad de Granada, 1973) o por Carlos Beceiro («Semántica y semiótica del sueño en Antonio Machado», *Archivum*, 1977).

Entre los trabajos críticos españoles que atienden al léxico de un autor, destacaríamos el conocidísimo libro de Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero* (1955 y 1973). En la parte segunda del libro («La obra y la lengua»), capítulo II («Tonalidades del sentimiento»), expone Alarcos un interesante esbozo metodológico para el estudio del léxico de un autor, y a continuación lo aplica a Blas de Otero, encontrando que la selección léxica de éste opera sobre zonas que se refieren: 1.º, a la ruina y soledad; 2.º, al ansia y a la luz; 3.º, a la obstinación y violencia, y 4.º, a lo que Alarcos llama «remansos de reposo».

Naturalmente, al estudiar este autor la obra entera de Otero desde diversos ángulos, el estudio del léxico no es analítico, sino sintético, y por tanto la praxis de Alarcos está conectada con la de los estudios sobre «la lengua y el estilo» de un autor. Pero lo que sí nos parece que abre caminos indagatorios es la introducción al citado capítulo:

«Es sabido que las palabras, alrededor de su núcleo significativo intelectual, tienen como un halo consistente en las resonancias sentimentales y fantásticas que a ellas asocian los hablantes. Lo típico de la poesía es precisamente que esta envoltura que pudiéramos llamar gaseosa pase al primer plano,

sino a una percepción causal subjetiva de los personajes: uno de éstos, Maurice, ama a Berthe *«parce que c'était plus fin, parce que c'était plus doux et parce que c'était sa femme à lui, qu'il avait eue vierge. Il l'aimait parce qu'elle était honnête et qu'elle en avait l'air, et pour toutes les raisons qu'ont les bourgeois d'aimer leur femme»*. Esta última frase nos muestra que, para el autor, esas razones no son válidas y, por tanto, la motivación es «pseudo-objetiva». Conexiona luego Spitzer ese «rasgo estilístico» particular de Charles Louis Philippe con el «étimon» espiritual del autor, que es la *insatisfacción resignada*: Philippe contempla el mundo desde su espíritu cristiano, sin rebeldía pero con profunda amargura; ve que el mundo funciona mal, pero con todas las apariencias de justicia y de lógica objetiva. El «étimon espiritual», la cosmovisión del autor, motiva internamente la aparición del «rasgo estilístico».

puesto que el poeta no emplea tanto los vocablos para evocar nos representaciones intelectuales y utilitarias como para transmitirnos un estado de ánimo, sentimientos. Cada poeta selecciona las voces más idóneas, con sus particulares resonancias, para expresar sus vibraciones sentimentales. Por eso cada poeta, con sus sentimientos particulares y la temperatura típica de sus vivencias, suele tener predilección por determinados grupos de palabras. (...) Esas palabras agrupadas por su parecido sentimental o imaginativo en el poeta, tienen en su poesía una significación que puede distar bastante de su valor semántico meramente práctico, pues al aparecer con frecuencia se apoyan las unas a las otras y ponen en primer término su común denominador, esto es, su envoltura poética del mismo signo, quedando sólo al fondo su referencia conceptual.»

Y propone Alarcos una clasificación de los vocablos según las características sentimentales asociadas a su núcleo semántico intelectual, obteniendo así palabras «blancas», «negras», «suaves» y «ásperas».

Esta clasificación, no explotada a fondo por Alarcos en su análisis, es recogida por Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso en su libro conjunto *El análisis estilístico* (Valencia, Bello, 1975). Al estudiar «la lengua» de la poesía dedican en el «nivel semántico» un capítulo a la «tonalidad del sentimiento». Aquí reagrupan la clasificación de Alarcos en: palabras con *significante suave*, con *significante duro*, con *significado claro* y con *significado oscuro*, y hallan las combinaciones posibles de estos cuatro elementos. Aplican luego esta clasificación a la obra total de varios autores: A. Machado, Guillén, Aleixandre, Otero, Claudio Rodríguez, etc. Los resultados son satisfactorios, aunque el método está lejos de ser exhaustivo: los autores solamente recogen una serie de palabras características de cada poeta dentro de tres partes de la oración: el sustantivo, el adjetivo y el verbo.

Y otro autor que, sin ser de orientación exclusivamente léxica, atiende preferentemente a este nivel y opera también con el concepto de connotación, es Gregorio Salvador. Entre sus muchos trabajos nos referiremos sólo a algunos de sus comentarios de textos: «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno» (*Archivum*, XIV, 1964) y «'Orillas del Duero', de Antonio Machado» (en *El comentario de textos*, I, Madrid, Castalia, 1973). En esencia, sus ideas básicas son las siguientes: la estilística estructural es el único medio de valoración crítica que ofrece garantías de cientificidad. La obra literaria es una estructura en la que, como en toda estructura lin-

güística, hay que atender simultáneamente a los dos tipos de relaciones establecidos por Saussure: las sintagmáticas y las paradigmáticas. Por otra parte, siguiendo a Hjelmslev, considera al signo poético como dotado de expresión y contenido, y, en cada uno de esos planos, dotado de forma y de sustancia. Así, en la línea de un discípulo de Hjelmslev, Svend Johansen, afirma que el «signo estético» es «signo connotativo complejo», y el esquema de Hjelmslev se complica mediante la adición de dos elementos más que entran en la combinatoria general: lo connotativo y lo denotativo. El análisis literario opera sobre las *formas* y sobre lo *connotativo*: es decir, sobre la forma connotativa de contenido y sobre la forma connotativa de expresión.

Respecto al método concreto derivado de esta teoría, algo complicada a primera lectura, es bastante sencillo: Gregorio Salvador va prosificando sucesivamente el texto mediante conmutaciones, quitándole valores connotativos, para posteriormente ir observando los «estilemas» —es decir, los procedimientos estilísticos— que operan en cada verso y producen, mediante las connotaciones, un impacto estético.

Paralelamente, el profesor Bernard Dupriez, de la Universidad de Montreal, por los años sesenta y setenta, también basaba sus explicaciones de texto en la prueba de la conmutación y justificaba las elecciones estilísticas de diversos poetas franceses (cfr. *L'étude des styles ou la commutation en littérature*, Paris-Montréal-Bruxelles, Didier, 1969).

La poética estructuralista enlaza así con la *Poética* de Aristóteles, como bien ha observado J. Domínguez Caparrós<sup>4</sup>.

### 3. ANÁLISIS DE TEXTOS CON LÉXICO DISPERSO

Todos estos métodos de análisis léxico nos parecen muy aceptables. Buscando una etiqueta común, podríamos llamarlos «análisis

<sup>4</sup> En 1458 b: «Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente [el uso de metáforas, palabras extrañas y figuras], puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes. Quien sustituya la palabra extraña, las metáforas y las demás figuras por los vocablos usuales verá que es verdad lo que decimos; así, habiendo compuesto el mismo verso yámbico Esquilo y Eurípides, que substituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta hermoso y vulgar el otro» (*Crítica literaria*, U. N. E. D., 1978, VIII/19-20).

léxico por tonalidades de sentimiento». Este tipo genérico de análisis opera esencialmente con la *connotación* de las palabras, con su semejanza afectiva. Personalmente, nos parece muy aconsejable este enfoque en el caso de textos con DISPERSION LEXICA, es decir, con una gran abundancia de vocablos que no se reiteran, pero que *sugieren imágenes del mismo signo sentimental*.

Podríamos preguntarnos cómo es posible hallar dispersión léxica en textos poéticos (es decir, necesariamente *concentrados*) y que nacen de una matriz vivencial unitaria. La paradoja se explica precisamente mediante las connotaciones: mediante la repercusión que unas palabras del texto opera sobre las otras, y la igualación efectiva de signos denotativamente muy diversos.

Veamos un ejemplo de texto que conviene estudiar mediante el análisis léxico connotativo o de tonalidades de sentimiento. Se trata del poema XXXIII de *Soledades* (1899-1907), de Antonio Machado:

«¿Mi amor?... ¿Recuerdas, dime  
aquellos juncos tiernos,  
lánguidos y amarillos  
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola  
que calcinó el verano,  
la amapola marchita,  
negro crespón del campo?...

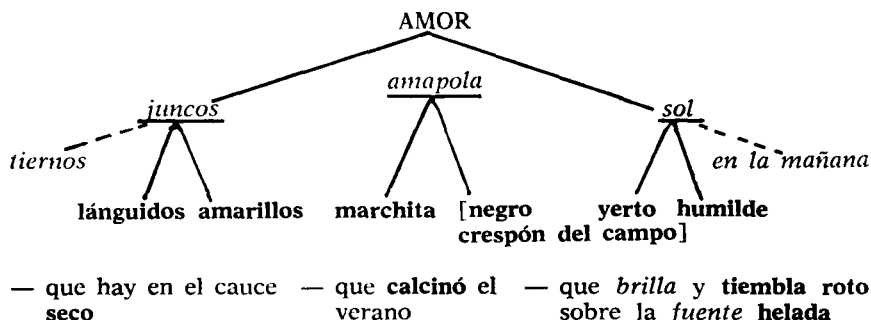
¿Te acuerdas del sol yerto  
y humilde, en la mañana,  
que brilla y tiembla roto  
sobre una fuente helada?...»

Siguiendo un esquema muy típico de Bécquer, el poeta se pregunta elípticamente *qué ha sido su amor*. Como en respuesta a una pregunta previa de un amigo o de su otro yo, el poema se estructura en torno a tres núcleos (tres «motivos») equivalentes afectivamente: los juncos, la amapola y el sol.

En este poema no hallamos reiteraciones léxicas en las categorías autosemánticas. Sólo el verbo anafórico «recordar» aparece interrogativamente en las tres cuartetas asonantadas como introductor de una imagen: los juncos, la amapola o el sol. Bien en su forma «¿Recuerdas...?» o en su sinónima «¿Te acuerdas de...?».



Es esquema:



Como podemos apreciar en este esquema compositivo, el amor del poeta viene equiparado metafóricamente con elementos positivos —juncos, amapola, sol—, pero esos elementos presentan en común, por adyacencia o por propia semasia, un rasgo de 'fragilidad': los juncos son «tiernos», el sol es invernal y matutino, sin fuerza; y la amapola no recibe ningún modificador, pero por su misma naturaleza es débil. El amor del poeta es, pues, algo bello, vital, natural, pero también frágil, incipiente.

Y, a continuación, esos elementos positivos amenazados en su vitalidad (frágiles), se nos muestran *destruidos*. Esta destrucción viene dada por una serie de adjetivos: los juncos tiernos están «lánguidos y amarillos»; la amapola está «marchita»; el sol es «yerto y humilde». Y, junto a los adjetivos, las proposiciones adjetivas de relativo (especificativas) terminan de indicar la destrucción: los juncos «que hay en el cauce *seco*», la amapola «que *calcinó* el verano», el sol «que brilla y *tiembla roto* sobre la fuente *helada*». Añádase a todo esto la adyacencia apositiva que incide sobre «amapola»: «negro crespón del campo». Es la que acarrea las notas más trágicas del poema.

En su conjunto, pues, el poema se presenta como una *correlación trimembre* que explica metafóricamente al sustantivo «amor». El léxico aparece disperso, pero la dispersión está compensada por la reiteración sintáctica y, sobre todo, por la CONVERGENCIA DE LA TONALIDAD AFECTIVA: Una vez y otra, el amor del poeta aparece como algo que fue originariamente hermoso y natural, pero incipiente (frágil) y muerto de modo prematuro por falta de condiciones propias (cauce *seco*, *calcinó* el verano, *tiembla roto* en la fuente *helada*).

#### 4. ANÁLISIS DE TEXTOS CON LÉXICO CONCENTRADO

El análisis connotativo del léxico alcanza, pues, su rentabilidad máxima en el caso de poetas poco dados a la reiteración léxica. Es decir, que aunque su vocabulario total no sea muy amplio (por ej., Antonio Machado) *en cada poema concreto presentan dispersión léxica*. La mayor parte de los poetas pertenecen a este tipo. Pero ¿qué sucede con otros poetas que ofrecen CONCENTRACION LEXICA: un Dámaso Alonso, un León Felipe, un Vicente Aleixandre?

Estos últimos suelen objetivar sus vivencias matrices no en una pluralidad de «motivos» o elementos concordantes afectivamente, sino en un puñado de *símbolos*. Entendemos aquí por «símbolo» un elemento, generalmente un sustantivo concreto no animado, que vehicula una parte esencial de la cosmovisión del poeta y, por tanto, aparece a lo largo de su obra de manera muy insistente y con una carga afectiva y sémica muy fuerte. Pensemos, por ejemplo, dentro de la poesía de León Felipe, en los símbolos siguientes: lágrimas (o llanto), camino, hacha, luz (o estrella).

Naturalmente, ante poetas de léxico concentrado, el análisis nos parece que debe ser algo distinto: debe tener en cuenta la *frecuencia de aparición de las palabras*, y las posibles *redes asociativas* que se establezcan entre ellas. Podríamos llamar a estas redes asociativas, para distinguirlas de las connotativas, *campos léxicos*. Por supuesto, no empleamos este sintagma en su sentido lingüístico: la Semántica tiene a su alcance la totalidad del acervo lingüístico, y puede ir conmutando sucesivamente todas las palabras de un paradigma dentro de un eje sintagmático, extrayendo así los semas distintivos de los diversos miembros del paradigma. En el análisis de un texto, contrariamente, no operamos con un número ilimitado de vocablos, sino con un número bastante restringido: los que el texto nos ofrece. Además, en literatura no podemos conmutar impunemente, como es bien sabido. Si hablamos, pues, de *campo léxico* es dando a estos términos su sentido más primitivo, como Ipsen y Jolles: campo léxico es el que se establece entre palabras que ofrecen algún tipo de parentesco *denotativo*.

4.1. Y puesto que este tipo de análisis es el que nos ocupará fundamentalmente en este trabajo, vamos a pasar ya al texto principal: el poema «Mano entregada» de Vicente Aleixandre.

## MANO ENTREGADA

- 1 Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.  
Tu delicada mano silente. A veces cierro  
mis ojos y toco leve tu mano, leve toque  
que comprueba su forma, que tienta
- 5 su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso  
insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca  
el amor. Oh carne dulce, que sí se empapa del amor hermoso.  
Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisible-  
[mente abierta,
- 10 por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;  
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,  
para rodar por ellas hasta tu escondida sangre,  
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura  
[te besara
- por dentro, recorriendo despacio como sonido puro  
ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de mis  
[voces profundas,
- 15 oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo, oh  
[cuerpo sólo sonido de mi voz poseyéndole.  
Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso  
[rehusa
- mi amor —el nunca incadesciente hueso del hombre—.  
Y que una zona triste de tu ser se rehusa,  
mientras tu carne entera llega un instante lúcido
- 20 en que total flamea, por virtud de ese lento contacto de  
de tu porosa mano suavísima que gime, [tu mano,
- tu delicada mano silente, por donde entro  
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,  
hasta tus venas hondas totales donde bogo,
- 25 donde te pueblo y canto completo entre tu carne.

El tema de este poema es la FUSION DEL POETA CON EL SER AMADO MEDIANTE EL CONTACTO DE SU MANO. EL GOZO DEL CONTACTO, SIN EMBARGO, SE VE PARCIALMENTE ENTURBIADO POR LA CONSTATAION DE QUE EL HUESO DE LA MANO AMADA NO PUEDE ACOMPAÑAR A LA CARNE EN LA EXALTACION AMOROSA.

El poema pertenece a *Historia del corazón* (1954), un libro que para muchos críticos representa el comienzo o el primer hito importante de la «segunda época» de Aleixandre. Sin embargo, hallamos en él muchos rasgos propios de la «primera época», según la crítica (rasgos a los que aludiremos más tarde). Esto se debe a que la división entre «épocas» diversas de un poeta es una abstracción crítica nacida de un deseo didáctico de poner orden en su proceso evolutivo.

Pero en realidad *la obra entera es un continuo vivencial*, y son más los rasgos concordantes entre las «épocas» que los discordantes.

En nuestro análisis vamos a observar primero la *frecuencia de las palabras* y su *repartición entre las diferentes categorías morfológicas*, para pasar después a analizar las redes léxicas que podemos encontrar en las cuatro categorías autosemánticas: sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio.

#### 4.2. Veamos primeramente la FRECUENCIA DE LAS PALABRAS.

El texto comprende un total de 232 (excluyendo el título). Este total se reparte así:

Sustantivos, 50; adjetivos, 58, de los cuales 28 son determinativos y 30 calificativos; pronombres, 17; artículos, 12; verbos, 34; adverbios, 26; preposiciones, 23; conjunciones, 8; interjecciones, 4.

Una de las objeciones más frecuentes al concepto de estilo como «desvío de la norma», concepto propugnado por la Estilística, es que no conocemos la norma. En el caso que nos ocupa, recuento del léxico según las diversas partes de la oración, esta objeción no es válida porque sí conocemos la norma. La ha extraído Navarro Tomás en su *Fonología española* (1946 y 1966) sobre un amplio muestrario de textos informativos, estilísticamente neutros.

Pues bien, comparando los porcentajes de frecuencias de las diversas partes de la oración *en la norma lingüística española* con las mismas frecuencias *en el texto de Alexandre* (obtenidas mediante la sencilla operación de la regla de tres simple), encontramos los datos siguientes:

#### FRECUENCIA, EXPRESADA EN PORCENTAJES, DE LAS PARTES DE LA ORACION

	<i>En la norma lingüística española</i>	<i>En el texto</i>
Sustantivos ... ..	24,18	21,60
Adjetivos ... ..	11,00	25,50
Pronombres ... ..	6,11	7,40
Artículos ... ..	14,54	5,20
Verbos ... ..	13,33	15,00
Adverbios ... ..	6,11	11,40
Preposiciones ... ..	18,07	10,00
Conjunciones ... ..	6,66	3,90

(La norma lingüística de Tomás Navarro no nos da ninguna cifra para la interjección a causa de su ausencia en los textos *informativos* que le han servido de muestra. Por eso hemos retirado esta categoría —que, además, no es «parte de la oración», como es sabido, sino equivalente sintético de oración—; la hemos retirado, pues, del cómputo total, operando sólo con las otras.)

De este cotejo se desprende que hay dos categorías elevadísimas: el *adjetivo* (más del doble) y el *adverbio* (casi el doble). Dentro del adjetivo predominan los calificativos —que vehiculan la afectividad del poeta, su valoración positiva o negativa de los sustantivos—. Y entre los determinativos predominan los posesivos, como corresponde a la dialéctica personal del tema: 6 «mi», 14 «tu» y 4 «su»: total, 24 posesivos sobre los 28 determinativos.

Dentro del adverbio los *modales* también son los dominantes, 11, de los cuales 8 terminan en -mente.

Adjetivos y adverbios, pues, nos dan la valoración del poeta respecto a los sustantivos y a los verbos, respectivamente.

En cambio, las *preposiciones*, las *conjunciones* y, sobre todo, los *artículos* aparecen muy disminuidos (casi por mitad las dos primeras y poco más de un tercio los terceros). Esto implica que Alexandre presenta desnudamente a los sustantivos, como esencias puras conexas sólo con el yo o el tú. Por ejemplo, los cuatro primeros versos, donde ni un solo artículo aparece.

Significa también la importante disminución de conjunciones que Alexandre, como gran parte de los poetas, no posee un mundo organizado mediante leyes lógicas de causa-efecto, sino organizado afectivamente, mediante yuxtaposición y coordinación de planos. (Como ya observó Joaquín González Muela en *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Insula, 1955.)

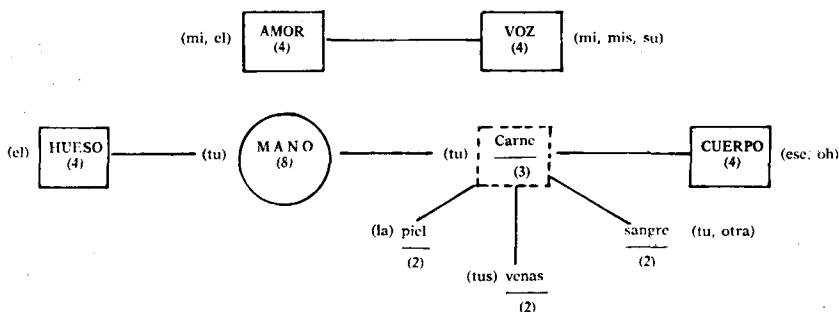
Y casi lo mismo cabe decir de la disminución de preposiciones: Alexandre relaciona poco unas palabras con otras mediante preposiciones. Por ejemplo, en lugar de calificar al sustantivo mediante complementos determinativos —a la manera post-symbolista común en nuestros días—, lo hace mediante adjetivos calificativos, a la manera romántica, mucho más directa.

El resto de las partes de la oración presenta ya cifras más próximas a las de la norma. Cabe destacar, sin embargo, esa disminución (ligera) de los *sustantivos* que se compensa con el aumento de los *verbos*. Este hecho pone de manifiesto el dinamismo del mundo poético de Alexandre. (Lo más frecuente en poesía lírica es encon-

trar un aumento importante en los sustantivos y un descenso correlativo en los verbos: la visión de los poetas suele ser estática, centrada en las esencias, y no dinámica, centrada en el movimiento y la acción. Véase sobre este punto el citado libro de Pierre Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*.)

Y, finalmente, respecto a ese pequeño aumento de los pronombres, tenemos que decir que no debe ser interpretado como una compensación por la disminución de los sustantivos (i.e., mediante pronombres personales), sino como compensación por las disminuidas conjunciones, ya que, sobre 17 pronombres, 8 son relativos «que»: los pronombres relativos, pues, constituyen la fuente de subordinación más importante del texto.

4.3. A continuación vamos a ver las *REDES LÉXICAS* que aparecen en el texto, comenzando por las que se establecen entre SUSTANTIVOS.



En este diagrama hemos consignado los sustantivos que aparecen más de una vez en el texto: la gama oscila entre dos y ocho veces. Curiosamente, la gran mayoría de los sustantivos (menos «amor» y «voz») se estructuran en torno a la palabra-eje «mano», la más reiterada (ocho veces) y a la cual podemos considerar «palabra-tema». Junto a «mano» tenemos por una parte el «hueso» y por otra la «carne» de la mano. Y con la «carne» de la mano, otra serie de palabras asociadas a ella por relaciones de inclusión: palabras incluidas («piel», «venas», «sangre»), o palabras incluyentes («cuerpo»).

Pero la mano no es una mano neutra sino «entregada», como nos revela el título del poema. Es decir, una mano amorosa, la mano

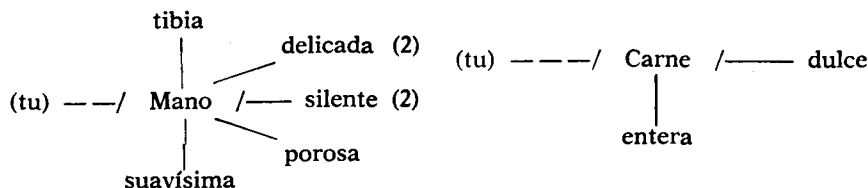
de la persona amada que se entrega al poeta: de ahí la conexión entre «mano» y «amor», el cual ya no pertenece al eje del «tú» sino al del «yo», como nos muestran los adjetivos posesivos (*mi amor*, *mi voz*) que aparecen entre paréntesis en el diagrama.

El examen de los sustantivos reiterados nos ofrece ya el entramado del *tema* (mano entregada, o mano + amor) y sus *motivos* conexos (entendiendo «motivos» en el sentido de Kayser: elementos temáticos menores que forman parte de la composición): carne, cuerpo, venas, piel, etc. Estos sustantivos forman un campo léxico bastante claro aunque evidentemente incompleto: el campo de la mano. La elección de estos sustantivos no es accidental en Alexandre. Como es sabido, nuestro premio Nobel consideraba a lo elemental como la única realidad afectiva del mundo. Su visión de la persona amada se anclaba en su elementalidad, en su cuerpo —y en este poema concreto, en una parte de él, la mano.

Además (como ha mostrado C. Bousoño), el amor está concebido como fuerza que conduce a la *identificación* con el ser amado. El universo entero está concebido como un único fluido erótico del que cada uno de nosotros participa. El panteísmo de Alexandre radicaba precisamente en esta conciencia del amor como sustancia identificadora que acarrea la elementalización del hombre. Esta concepción invierte la habitual jerarquía de valores, dejando arriba a la materia, al hombre elemental, desnudo, y en esta inversión estribaba una buena parte de la originalidad de nuestro poeta.

4.3.1. Si nos asomamos a los ADJETIVOS calificativos, encontramos otra constatación curiosa: todos ellos menos siete están referidos a los sustantivos reiterados cuya red acabamos de ver. Con mejor o peor fortuna (Alexandre era irregular en el valor estético de los adjetivos), todos los sustantivos de la red léxica vienen calificados mediante adjetivos positivos o negativos, según el signo positivo o negativo del sustantivo. Así el *hueso* («duro», «triste», «nunca incandescente», «insobornable»), frente a la *carne* («dulce», «entera»).

He aquí la estructuración de los ADJETIVOS en torno a los sustantivos:



(el, mi) ---/ Amor /—hermoso (el) ---/ Hueso /—duro  
 insobornable |  
 nunca incandescente  
 triste

(mi, mis, su) ---/Voz-voces/— profundas (tu, otra) ---/ Sangre /—oscura

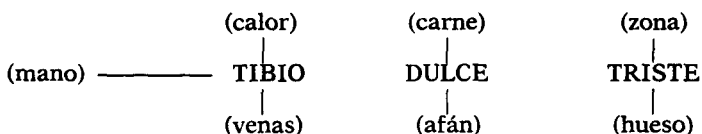
(la) ---/ Piel /—alada (tus) ---/ Venas /—tibias  
 | secreta  
 abierta (2) |  
 totales |  
 hondas

Hasta ahora no hemos hablado de connotación en este análisis. Pienso que precisamente estos poetas de léxico concentrado ofrecen una importante disminución de los valores connotativos, disminución compensada por la reiteración léxica, es decir, por el carácter simbólico del léxico reiterado. Pero puestos a buscar connotación, el adjetivo es la parte de la oración que más nos la ofrece. Así en este poema encontramos la palabra «insobornable», que normalmente tiene signo positivo en español: «guardián insobornable», «virtud insobornable», etc. Sin embargo aquí aparece calificando a «hueso», y por tanto entra en su esfera: «hueso insobornable», aquí, es el que se niega absolutamente al amor; «insobornable», pues, adquiere un valor negativo. Y, contrariamente, hallamos el adjetivo «porosa» aplicado a «mano». A muchos lectores, aunque no a todos, la palabra «porosa» les evoca la piedra caliza, algo duro y desagradable. Pero como entra en la esfera de la «mano», «porosa» adquiere tonalidad muy positiva, y su hipotético valor negativo queda anulado por el contexto: «tu porosa mano suavísima que gime». «Porosa» significa aquí 'receptiva', y debía evocar al poeta no la piedra caliza sino la *esponja*, que absorbe el agua y se expande con ella. «Mano porosa», pues, es una mano que absorbe el amor del poeta y alcanza su plenitud mediante él.

Otro rasgo destacable en los adjetivos es su *reiteración*, pues Aleixandre aplicaba el mismo adjetivo, a veces, a diversos sustantivos. Así «tibio» califica tanto a «mano» como a «calor» y a «venas»:

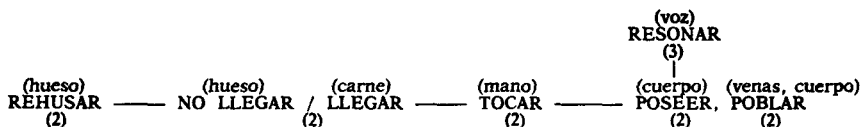


«dulce» califica a «afán» y a «carne»; y «triste» califica a «zona» y a «hueso». En esquema:



El mismo adjetivo, pues, actúa sobre varios sustantivos *siempre que éstos tengan la misma tonalidad afectiva* —positiva o negativa—. Así se crea, a nivel de adjetivos también, una suplementaria *unidad poética* y una nueva restricción de vocabulario.

4.3.2. El análisis de los VERBOS de este poema ofrece, en cambio, otro cariz: *presenta una gran dispersión léxica*, de modo que solamente podemos extraer un diagrama —y no muy nutrido—, que se corresponde bastante con el de los sustantivos:



Sin embargo, la dispersión léxica —tocar, comprobar, tentar, sentir, etc.— no significa dispersión semántica: *todos los verbos tienen un sema en común: el 'contacto'*. Bien objetivamente, por denotación («tocar», «comprobar»—en «leve toque que comprueba su forma», v. 3—), «tentar», «sentir» —en «sintiendo bajo la piel alada el duro hueso», v. 5—, «empaparse», «propagar», «penetrar», «rodar», «besar», «recorrer» —en «recorriendo como sonido oscuro ese cuerpo», v. 13—, «poblar», «poseer», «acariciar» y «bogar». O bien por connotación, por contagio contextual: «flamear» (en «tu carne flamea por virtud de ese lento contacto de mi mano», v. 20—), «gemir» (en «tu porosa mano suavísima que gime», v. 21, durante el contacto) y «entrar» (en «tu delicada mano silente por donde entro despacio, despacísimo, secretamente en tu vida», v. 23).

Conectados antitéticamente con estos verbos de contacto están los de *no-contacto*: «rehusar» («el hueso rehúsa mi amor», v. 16, y «una zona triste tuya se rehúsa», v. 18) y además «llegar» por el contexto: «el triste hueso adonde no llega nunca el amor», v. 6.

4.3.3. Este poema ofrece, pues, una acusada especialización de las diferentes categorías autosemánticas: los sustantivos nos presentan las sustancias, los «motivos» compositivos, los elementos básicos sobre los que inciden luego adjetivos y verbos. Los adjetivos nos aportan la valoración personal del poeta sobre esos sustantivos, la afectividad positiva o negativa que suscitan en él. Y los verbos nos dan la acción, el contacto que se establece entre los sustantivos, o entre la persona agente —el yo— y esos sustantivos. Cada categoría gramatical aparece en este poema absolutamente perfilada dentro de su campo operatorio.

Y lo mismo cabe decir respecto a los ámbitos significativos abarcados por los sustantivos y por los verbos: el ámbito del CONTACTO queda acaparado exclusivamente por los verbos (exceptuando un sustantivo en el v. 20: «por virtud de ese lento *contacto* de tu mano») y *es el verbo el que nos da las diversas modalidades de contacto*; en contrapartida, el ámbito del AMOR viene dado por los sustantivos exclusivamente, y no tenemos ni un solo verbo «amar» o «querer». Podríamos hablar, pues, de *distribución complementaria* léxica entre los sustantivos y los verbos.

¿Qué significado tiene esta colección de verbos de contacto dentro del mundo poético de Aleixandre?

Estos verbos están conectados con el sustantivo «amor», del que son consecuencia. El contacto amoroso era en Aleixandre lo que salvaba de la individualidad. La sustancia de las cosas es única, pero está desperdigada en multitud de apariencias. El cosmos, pues, está en desequilibrio y busca su perdida unidad. El amor anula ese desorden: a través del dinamismo erótico, el yo y el tú individualizadores se destruyen. Mediante esa destrucción que es amor (recordemos *La destrucción o el amor*, 1935) el amante introyecta a la persona amada, la asimila a sí y se asimila al mismo tiempo a ella, aniquilándose las concreciones discrepantes, las apariencias de entes diversos.

(El mismo sentido se encuentra en la multitud de animales que puebla los libros de la llamada «primera época» de nuestro autor —hasta *Nacimiento último*, 1954—: matando, las fieras introyectan sus objetos, destruyen la individualidad de sus víctimas, realizan la forma más elemental de amor.)

En el contacto amoroso, pues, el hombre realiza su libertad, rompe sus fronteras y accede a la confusión pánica donde culmina su esencia.

Incluso la muerte —que no aparece en este poema— tiene sen-

tido positivo dentro del panteísmo de Aleixandre: la muerte es una forma de amor, es una entrega a la naturaleza amante, un «nacimiento último».

Todo el mundo poético de Aleixandre, pues, giraba en torno al amor. La pasión y la entrega, así como las demás formas de contacto amoroso, son capitales. La abundancia de verbos de contacto en este poema revela con exactitud la cosmovisión del poeta.

4.3.4. El examen de los ADVERBIOS en «Mano entregada» nos confirma algo que Bousoño ya detectó en el examen total de la obra de Aleixandre: la abundancia de los adverbios en -mente: «secretamente», «invisiblemente», «dulcemente», «secretamente». A estos cuatro adverbios de modo hay que añadir otros cuatro también modales, que carecen del sufijo -mente pero lo suponen: «leve» (= 'levemente', en «toco leve tu mano», v. 3), «sólo» (= 'solamente', en dos casos: «oh cuerpo sólo sonido», v. 15, y «sé que sólo el hueso rehúsa» v. 16) y «total» (= 'totalmente', en «un instante lúcido en que total flamea», vv. 19-20).

A estos ocho adverbios modales hay que añadir otros tres más: «despacio», que aparece dos veces (vv. 13 y 23) y «despacísimo», lo cual arroja ya una cifra importante: once adverbios de *modo*.

Estos adverbios, que han sido llamados «los adjetivos de los verbos», asocian sus valores a los de los adjetivos. En dos casos tenemos la misma palabra funcionando como adjetivo y como adverbio:

dulce — dulcemente  
leve — leve ('levemente')

El resto de los adverbios se reparte entre los de *lugar* (siete casos: «adonde», v. 6; cinco «donde» —«por donde el calor», v. 9; «por donde mi voz», v. 10; «por donde entro», v. 22; «donde bogo», v. 24, y «donde te pueblo», v. 25—, más un «dentro», v. 13); luego vienen los temporales (cuatro en total: dos veces «nunca», vv. 6 y 17; «ahora», v. 14, y «cuando», v. 16). Completan el cuadro adverbial uno de afirmación (v. 7) y otro de negación (v. 6). Después de los adverbios de modo, que matizan cualitativamente la acción verbal, los más importantes son los de lugar, los que ubican la acción, la comunicación amorosa.

El elevado uso que hacía Aleixandre de los adverbios —y especialmente de los modales— debe ponerse en conexión con otro rasgo importante de la poesía de nuestro autor: *la matización psicoló-*

*gica de personajes y acciones*, la cual se nos da en técnica de cámara lenta. Como bien observa Gustav Siebenmann (en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973), en Alexandre la temática arrastra a la forma, la cual queda asegurada por una serie de palabras. La *palabra*, pues, fundamenta al poema.

A nivel de imágenes se puede observar esto mismo. Sin pretender entrar en un comentario tropológico, sólo de pasada, notamos que este poema se ancla casi exclusivamente en torno a dos figuras: la *metáfora* (con sus ramificaciones) y la *repetición* de palabras, ésta con frecuencia en forma de anadiplosis, es decir, repetición de la misma palabra en final de una frase y comienzo de la siguiente. Por ejemplo: «Pero otro día toco tu *mano*. *Mano* tibia...» O bien, con proximidad fónica relajada: «Sintiendo bajo la piel alada el duro *hueso* insobornable, el triste *hueso*...» (etc.).

Esto nos muestra, efectivamente, cómo Alexandre poetizaba *por sucesivos impulsos* que parten de una palabra-motivo y desembocan en otra palabra-motivo. Es, pues, un POETIZAR POR ADICION de unos motivos a otros, formando un encadenamiento que gira en torno a la palabra-tema.

## 5. CONCLUSIÓN

En resumen, en poetas con este tipo de imaginación (simbólica, aditiva, anclada en una vivencia puntual, la cual opera sobre una constelación de palabras-motivo en torno a la palabra-tema) pensamos que el análisis léxico resulta especialmente interesante. En esta clase de poetas las palabras poseen una especial firmeza: pertenecen a un campo léxico denotativo y muchas veces (aunque no en el poema analizado) la palabra-tema está reforzada por el símbolo.

En cambio, en los poetas de léxico disperso, las palabras poseen una mayor fluidez: lo que cuenta en ellas no es tanto su denotación como los valores afectivos asociados y su capacidad para entrar en relación de semejanza, aunque denotativamente sean muy dispares. Lo que cuenta en ellas es, pues, su connotación.

En los poetas de léxico concentrado podemos encontrar redes asociativas o campos léxicos basados en una referencia común. En los de léxico disperso encontramos, en cambio, redes asociativas sentimentales, connotativas. Por tanto, el enfoque metodológico debe ser diferente en ambos casos.

Lo que sí es válido tanto con unos como con otros, es el análisis de las frecuencias morfológicas para observar cómo el poeta organiza su vocabulario. De los estudios realizados por Pierre Guiraud

se desprende que la poesía simbolista francesa (y la simbolista española, en especial Juan Ramón Jiménez, según nuestros análisis) se inclina por un predominio de las categorías nominales a expensas de las verbales. En unos autores domina el sustantivo, las esencias; en otros el adjetivo: la matización afectiva, la manifestación apariencial de las esencias. En cambio, en los novelistas franceses estudiados por Guiraud —Sartre y el «nouveau roman»— resultan preponderantes las categorías verbales, y el verbo de manera especial, como corresponde a una cosmovisión dinámica, a una acción realzada sobre las esencias. (También sucede esto en los poetas románticos españoles, estudiados por nosotros).

Vicente Aleixandre a través de este poema muestra una imaginación *dinámica* —más orientada hacia el verbo que hacia el sustantivo— y centrada sobre los accidentes o apariencias o matices valorativos —adjetivo y adverbio— más que sobre las esencias o el puro acaecer. Haciendo esto se aparta de los resultados obtenidos en otros poetas de la generación del 27 y en Juan Ramón. En el nivel léxico, pues, también mostraba Aleixandre su voz personal y romántica.