

Teoría cognitiva y construcción textual del poema: patrones rítmicos y representación semántica / *Cognitive Theory and textual construction of the poem: rhythmic patterns and Semantics representation*

Luis Martínez-Falero

(pág 149 - pág 161)

Este trabajo tiene como finalidad plantear y ejemplificar las relaciones entre imagen y enunciado –por una parte–, y –por otra parte– entre ritmo y significación. Para ello, me voy a servir de un método semiótico, al asumir aspectos referentes a la creación y recepción del texto poético. La propuesta metodológica es transdisciplinar, puesto que, entre otras propuestas teórico-críticas, asumo elementos tomados de la Ciencia cognitiva (antropología o lingüística), la poética generativa, las formulaciones formal-estructuralistas, etc. Con ello se pretende dotar de un evidente fundamento científico a este estudio, para alcanzar unas conclusiones justificadas y verosímiles.

Palabras clave: Semiótica cognitiva, teoría de la literatura, imagen poética, ritmo poético, poesía contemporánea.

This work aims to raise and exemplify the relationships between image and statement - on the one hand and between rhythm and meaning, on the other. To do this, I use a semiotic method, assuming aspects related to the creation and reception of the poetic text. The methodological proposal is transdisciplinary, since, among other theoretical-critical proposals, I assume elements taken from cognitive science (anthropology or linguistics), generative poetics, formal-structuralist formulations, and other disciplines. The aim is to provide this study with an obvious scientific basis in order to reach justified and credible conclusions.

Keywords: Cognitive semiotics, theory of literature, poetic image, poetic rhythm, contemporary poetry.

Martínez-Falero Doctor en Filología y profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido investigador invitado en varias universida-

des europeas. Ha publicado más de una treintena de artículos en revistas especializadas y los libros *Gramática, retórica y dialéctica en el siglo XVI* (2009) y *Narciso en España: del origen a la desmitificación del mito* (2011). lmartinezfalero@filol.ucm.es.

Recibido: 7/10/2020 Aprobado: 19/10/2020

1. INTRODUCCIÓN

La Neurociencia se ha interesado en los últimos veinticinco años por diferentes cuestiones referidas a la literatura, básicamente centradas en la creatividad, la recepción del objeto estético o la construcción de los textos literarios. No obstante, es necesario destacar que la mayoría de estos trabajos se han ocupado del texto narrativo y, en menor medida, de la poesía de la tradición angloamericana, sobre todo la anterior al siglo XX. No han supuesto una excepción los más recientes trabajos en el ámbito de la Poética Cognitiva o de la denominada “Ciencia Cognitiva de la Literatura”, en la que estas nuevas perspectivas teórico-críticas han confluído con algunos de los hallazgos de la poética generativa desarrollada en los años 70’ de la pasada centuria. Por todo ello, el objeto de este breve estudio consiste esencialmente en aplicar estas bases teórico-críticas, junto a otras procedentes de la lingüística y la antropología, a una tradición distinta a la que se han venido aplicando: en este caso, la poesía imaginista en castellano, surgidas de las vanguardias y que voy a considerar en textos tomados de la neovanguardia desarrollada a partir de los años 60’, aunque con notables antecedentes.

Precisamente de lo que se trata aquí es de realizar un estudio sucinto de los procedimientos creativos que forman parte de la tradición cultural hispana, entendida como metasistema, que proporciona unas estructuras a diferentes niveles asumidas por los creadores (de manera más o menos discontinua), pero que han sido renovadas también por ellos, a partir de modificaciones realizadas en un metasistema cultural (Sperber 1974: 115), por lo que el concepto de creatividad se ha de constituir en el punto de partida de nuestro trabajo.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CREATIVIDAD POÉTICA: LA “EXPRESIÓN ORIENTADA”.

Si iniciamos nuestro análisis por la “definición estándar de creatividad” de Mark Runco y Garret Jaeger, esta queda establecida como la intersección entre “originalidad” y “adecuación” (Runco y Jaeger 2012); es decir, la creatividad consistiría en una idea nueva situada en el contexto que mejor le corresponde. Esta creatividad, en nuestro campo de estudio, iría unida a una competencia poética desarrollada a través de la ejercitación, lo que supone que la inteligencia inconsciente (Gigerenzer 2007: 48-49) proporcionaría la forma que correspondería a las secuencias léxicas entendidas como transformación ya de índole poética (en nuestro objeto de investigación), de unos contenidos semánticos derivados de la expresión lingüística de imágenes mentales (Martínez-Falero, 2020). Además, la originalidad se ha convertido en un sinónimo de la creatividad misma desde las ideas estéticas que forjaron el Romanticismo europeo, partiendo del creciente papel que la subjetividad desempeñó (y aún desempeña) en la concepción del artista como creador (Tatarkiewicz 1976: 279-300). Por tanto, lo que pretendemos es establecer la relación inherente entre el pensamiento, la memoria y el lenguaje (texto), puesto que, como señala Mark Turner: “El estudio cognitivo del arte, el lenguaje y la literatura, se ocupa de los patrones de pensamiento y de expresión y de la naturaleza de su relación” (Turner 2003: 9).

Estos patrones deben partir, en su consideración teórica, de la literatura como ‘expresión orientada’, que diferencia el uso funcional del lenguaje (con intención meramente

comunicativa) del uso literario (con intención comunicativa y artística), como la definió Boris Tomachevski en su *Teoría de la literatura* (1925):

Este acentuado interés por la expresión se llama *orientación {ustanovka} sobre la expresión*. En la recepción de este lenguaje, sin querer *percibimos la expresión*, es decir, prestamos atención a las palabras que forman parte de la expresión y a su recíproca distribución. En cierto modo, la expresión se convierte en un fin en sí misma. (Tomachevski 1925: 21-22)

Esta misma idea de ‘expresión orientada’ la hallamos en Jakobson, cuando señala que

Un cálculo de probabilidades, tanto como una comparación precisa de textos poéticos con otros tipos de mensajes verbales, muestra que las particularidades llamativas que caracterizan la selección, acumulación, yuxtaposición, distribución y exclusión, en poesía, de diversas clases fonológicas y gramaticales, no pueden considerarse accidentes insignificantes regidos únicamente por el azar. Cualquier composición poética significativa, ya sea resultado de la improvisación o de un trabajo largo y arduo, implica una elección dirigida del material verbal. (Jakobson 1970: 325)

Es en estos patrones compositivos donde cabe inscribir el ritmo como una de las características esenciales de la poesía, como ya señaló Osip Brik en su artículo de 1927 “Ritmo y sintaxis”, definiendo ritmo como “toda alternancia regular, independientemente de la naturaleza de lo que alterna” (1927: 107), definición que coincide con la de Reuben Tsur (2012: 17). Esta iteración de elementos compositivos (más allá de los fonológicos y rítmicos, en los que se había centrado la poética tradicional), posee una relación directa con el ritmo de los movimientos del ser humano, es decir, con la actividad motora, pues “el movimiento rítmico es anterior al verso” (Brik 1927: 108).

3. RITMO MENTAL Y RITMO DEL POEMA

Tras lo expuesto anteriormente, podemos considerar el ritmo desde la perspectiva de lo que la crítica contemporánea, desde Amado Alonso, ha denominado *ritmo del pensamiento*, pero como reflejo de la iteración de movimientos (el paso, por ejemplo) como actividad humana, aunque compartida con los animales, si bien aparece trasladada (como proceso cognitivo asimilado desde el movimiento) tanto a la música como al discurso humano (Kotz, Ravignani y Fitch 2018). Este ritmo del pensamiento alcanza no solo a lo fonológico, sino a la iteración de elementos morfológicos, sintácticos y léxicos, abarcando incluso las metáforas o las imágenes poéticas (Paraíso 1985: 57-58; Utrera Torremocha 2010: 145-146), como motor y reflejo de esa iteración manifestada en el poema, hasta definir la redundancia de los constituyentes lingüísticos del texto que, en forma de acumulación isotópica, remiten a una misma significación, configurando un texto como expresión sentimental, como forma lingüística de aquello que no se puede expresar de otro modo. Estas imágenes no solo determinan una cierta reconstrucción del contenido semántico (y

sentimental) que ha llevado a la generación del poema, sino que, a su vez, son también la causa de determinadas iteraciones en los demás planos textuales, orientando la expresión en cada uno de los aspectos formales, hasta desembocar en la macroestructura que ha de ser inferida por el receptor, tanto en lo referente al contenido semántico mostrado por la coherencia del mundo textual creado como por la cohesión de los actantes que han orientado la expresión. Como señala Teun A. van Dijk:

Es el modelo cognitivo [...] el que debería explicar los diversos aspectos cognitivos del proceso discursivo en este nivel macroestructural: producción, lectura y comprensión, almacenamiento en la memoria, recuperación, reproducción y, por lo tanto, recuerdo y reconocimiento de la información textual. (Van Dijk 1980: 10)

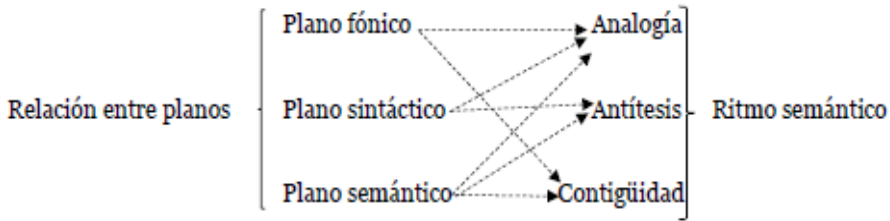
Ahora bien, para que la comunicación sea plena entre autor y lector (u oyente) esa macroestructura (entendida como sentido último del texto) debe corresponderse lo más posible con el contenido semántico que ha generado el poema. Al tratarse de una actividad psicológica, cabría considerar unos patrones formales que se corresponderían con unos patrones mentales, que –según John Lotz– actuarían en el nivel métrico de acuerdo con esquemas fonológicos y sintácticos (Lotz 1960: 138-139). Por su parte, Devine y Stephens, desde la poética generativa, propusieron un sistema transformacional que desembocaba en diferentes posibilidades de construcción formal del poema, partiendo de unos patrones abstractos que se relacionarían con unas reglas de composición (Devine y Stephens 1975: 428).

Como fue habitual entre los generativistas, este tipo de esquema basado en patrones abstractos respondería en todo caso a un sistema métrico que sirve de cauce prefijado para la creatividad, es decir, para esas estructuras métricas (y rítmicas) fosilizadas y que formarían parte de la herencia cultural que asume el autor. Es lo que Reuben Tsur denomina “fósiles cognitivos”, que consisten en “la transmisión social repetida [que] puede hacer todo lo que le atribuye el enfoque «cultura-engendra-cultura»”, y que serviría de guía al poeta en tanto que podría seguir las huellas de su tradición cultural (Tsur 2017a: 1-2).

Sin embargo, al considerar la composición de un poema, en el contexto de la poesía contemporánea y situando la poesía imaginista como el caso más extremo de codificación textual, desde una perspectiva tanto cognitiva como estructural, cabría adoptar otro enfoque, que paso a esbozar a continuación.

4. LA IMAGEN POÉTICA Y LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DEL POEMA

En primer lugar, considero que es la imagen la que expresa y orienta la forma poética, de tal modo que los actantes de los diferentes niveles lingüísticos que componen el texto resultan solidarios entre sí (Lotman 1970: 135-223; Rastier 1987: 94), ya que es la imagen la que provoca su elección (a través de la inteligencia inconsciente) por parte del poeta, quien orienta su expresión hacia el contenido semántico (macroestructura) que se desea transmitir.



Esta relación queda fijada, por una parte, a partir de los elementos fonológicos, que Benjamin Hrushovski estableció en la siguiente clasificación: Tipo I, correspondiente a la onomatopeya, como patrón mimético del sonido; Tipo II, patrones expresivos del sonido, es decir, como aquella sucesión de sonidos (lingüísticos) que buscan una reacción emotiva en el receptor; y Tipo III, patrones focalizadores del sonido, donde una palabra repetida ocupa el centro significativo del texto y se convierte en el eje en torno al cual se orientan las demás (Hrushovski 1980: 45-55). Asimismo, esta atracción fónica conlleva determinados fenómenos compositivos tanto en el plano sintáctico como en el semántico, hasta constituir un ritmo semántico producido por el calco en la significación orientada de cada uno de los niveles que componen el texto poético. De ello se deduce que las reglas compositivas vienen determinadas por la sucesión de imágenes que arrastran consigo cada uno de los actantes textuales, incluidos los sintácticos, hasta desembocar en una (cierta) regularidad que, por su recurrencia, determina la cohesión textual y –por su orientación– la coherencia respecto del contenido semántico (Van Dijk 1976: 258), lo que nosotros indicamos a partir de una dialéctica basada en relaciones de analogía y/o antítesis y/o contigüidad, entre imágenes y entre estructuras. Esta no estandarización de la construcción del texto poético, a partir del nivel semántico (Gridina y Ustinova 2016) supone, por otra parte, la ruptura de las reglas de construcción semántica en la formación de la imagen poética (Stockwell 2017: 49-112 y 144-148).

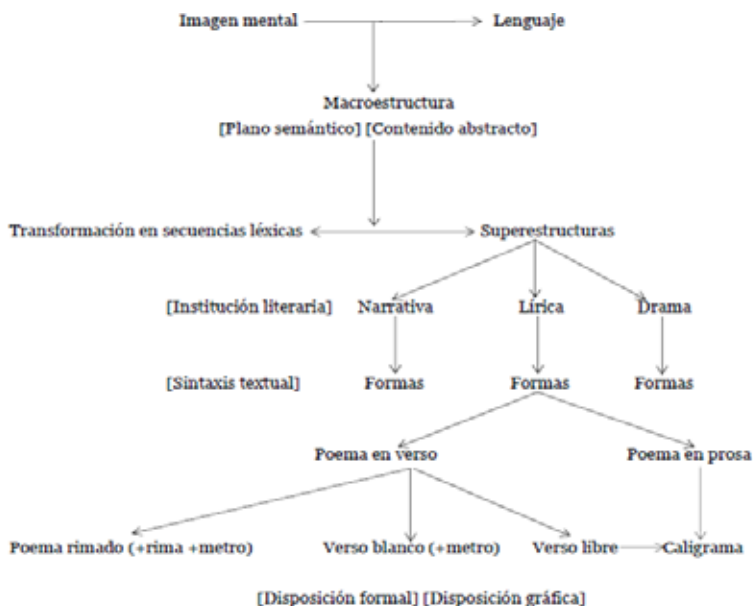
Frente al uso cotidiano (funcional) de una lengua, la construcción de la imagen poética supone la transgresión de determinadas reglas, principalmente las de subcategorización, sea por la violación de una categoría léxica, o por la vulneración de un rasgo de subcategorización estricta (que establece el sistema de relaciones y el orden entre los elementos en la frase) o por la ruptura de las reglas de subcategorización seleccional (por la que se forman secuencias a partir de los rasgos compatibles de los términos que las componen); generalmente combinándose estas transgresiones de las reglas de subcategorización (Van Dijk 1972a: 251-255; Crespo Matellán 1984: 97-98). Esta desviación de las reglas semánticas orienta el texto no solo hacia un determinado contenido semántico, abierto, pero limitado en su interpretación semiótica (Eco 1990: 36-38), sino que provoca una reacción sentimental en el receptor. Como señala Reuben Tsur:

Quando se discuten los enfoques de la contribución de la versificación a la emoción en poesía, hay que hacer dos distinciones consecutivas. En primer

lugar, hay que distinguir entre los enfoques que se basan en principios *ad hoc* y aquellos que se rigen por principios explícitos y coherentes. Dentro de estos últimos, se pueden distinguir entre enfoques “orientados al sentido” y enfoques de “efectos percibidos”. El primero tiende a desplazar la atención del sonido de las palabras hacia su significado; el último atiende a las semejanzas entre la estructura del sonido y la estructura de algunas emociones. (Tsur 2017b: 8)

Se establece, de este modo, un correlato entre la expresión orientada del autor y lo percibido por el receptor, quien establecería las correlaciones necesarias entre los distintos niveles textuales y su significación, hasta completar la significación del bloque de contenido que se ha pretendido transmitir, mediante una serie de estrategias de lectura (Begemann 1994). El valor emotivo de determinadas palabras, determinados sonidos y determinadas construcciones que derivan en un complejo de imágenes posee un valor sentimental o emocional para los hablantes de una lengua dada (Aryani, Hsu y Jacob 2018), máxime al tratarse de un texto donde estos elementos aparecen en una evidente saturación semántica de carácter redundante. Ello se debe en buena medida a la actividad de las neuronas-espejo, que nos llevan a actuar por empatía o por imitación ante determinados estímulos (Damasio 2010: 118; Tsur 2017c: 298-299).

Por último, quisiera indicar que estas formas poéticas de las que he estado hablando hasta ahora adquieren una determinada disposición espacial a partir de la intención expresiva que rige el acto de comunicación poético. Podemos representarlo de acuerdo con el siguiente esquema:



Esas secuencias léxicas, procedentes de esa expresión orientada y cuya característica principal es su ritmo semántico, se materializan en forma de una superestructura determinada (que podemos denominar “superestructura lírica”, en conexión con el género literario en que se inscribe) y que, en su estructura de superficie se manifestarían o en forma de poema rimado y con isometría (por ejemplo, los sonetos de Miguel Hernández), en forma de verso blanco e isométrico (como en el caso de los sonetos de Neruda) o bien como verso libre o como poema en prosa, con unos patrones rítmicos muy marcados. Para ello voy a analizar brevemente dos poemas (desarrollados, respectivamente, en verso libre y en poema en prosa), de acuerdo con lo expuesto hasta aquí y sin olvidar las estructuras culturales de partida en el ámbito literario.

Extraño no decirlo y hablar hidras pensadas
o hacer poesía y cálculo,
extraño no contarte que el cianuro Cioran viene sobre las diez,
o viene Rilke el poeta
a contarme que sí, que de veras tú pasas a mi sangre
pero de qué nos sirve.

Veneno y sombra extraña, extraño no decirlo, de metales muy fríos
y faltos de latido:
amor, es eso, yo bebo violas rotas,
pienso cosas quebradas,
en verdad yo me bebo la infancia del coñac,
bebo las locas ramas virginales,
bebo mis venas que se adormecen para querer morir,
bebo lo que me resta cuando dejo mi cuello
bajo la luna de guillotina,
bebo la sábana de los sacrificios y bebo el amor que salpica sueño
pero de qué nos sirve. (Andreu 1980: 33)

Como se puede apreciar, el texto de Blanca Andreu se basa en un patrón de siete sílabas (heptasilábico), con algunas divergencias que sirven como *variatio* rítmica, evitando así un ritmo excesivamente marcado en el verso libre; si bien, la mayoría de estas variantes coinciden con el heptasilabo, por cuanto comparten con él el ritmo yámbico. De este modo, la disposición métrico-rítmica del poema sería una sucesión de heptasilabos (7, en los versos 2, 4, 6, 8, 10 y 17), alejandrinos (7 + 7, en los versos 1, 11 y 14) y de veintiuna sílabas (7 + 7, en los versos 3 y 7), junto con versos donde hallamos el heptasilabo unido a otros metros en hemistiquios irregulares (frente a los versos ya indicados, cuyos hemistiquios resultan regulares), como sucede en el dodecasílabo del verso 9 (5 + 7; por tanto, con hemistiquio irregular), el heptadecasílabo del verso 13 (10 + 7, pero cuyo decasílabo tiene dos hemistiquios regulares formados por sendos pentasílabos, por lo que el ritmo yámbico mantiene su vigencia a nivel de los hemistiquios: 5 + 5 + 7), coincidente en los pentasílabos con el decasílabo del verso 15 (5 + 5); mientras que el octodecasílabo del verso 5 (7 + 11, con un endecasílabo melódico) coincide con el endecasílabo del verso 12 (endecasílabo sáfico) y con el verso 16, de veintitrés sílabas, en el que hallamos un dodecasílabo con hemistiquios regulares (6 + 6) y un endecasílabo con ritmo quebrado, lo que supone una evidente ruptura del ritmo. También hallamos una serie de sonidos que se relacionan de acuerdo con una atracción fónica (“cianu-

ro Ciorán”, “bebo violas”, “cosas quebradas”, “bebo mis venas”, etc.), lo que sirve, a su vez para la creación de imágenes a través del valor simbólico de los sonidos, que completará las relaciones significativas establecidas por las palabras, de acuerdo con una expresión orientada y redundante del contenido semántico que se desea transmitir.

Otro aspecto que incide en el ritmo es la sucesión de estructuras sintácticas, con notables repeticiones y paralelismos, lo que incide en el sentido redundante de la expresión: “Extraño no decirlo” (verso 1) / “extraño no contarte” (verso 3) / “extraño no decirlo” (verso 7), con la equivalencia semántica entre “decir” y “contar”; “yo bebo violas rotas” (verso 9) / “en verdad yo me bebo la infancia del coñac” (verso 11) / “bebo las locas ramas virginales” (verso 12) / “bebo mis venas” (verso 13) / “bebo lo que me resta” (verso 14) / “bebo la sábana de los sacrificios y bebo el amor que salpica sueño” (verso 16), junto a “pienso cosas quebradas”, con la misma estructura sintáctica (NV + CD); y “pero de qué nos sirve” (versos 6 y 17), secuencia repetida al final de ambos bloques estróficos, con valor anafórico. Estas estructuras sintácticas resultan redundantes no solo por su configuración, que crea un segundo patrón rítmico, al repetir las mismas estructuras, sino que, principalmente en el segundo segmento del poema, van a estar acompañadas por el fenómeno que deviene, por una parte, en la construcción de un ritmo semántico, y —por otra— en la construcción semántica de las imágenes a través de la subcategorización anómala: “tú pasas a mi sangre”, “bebo [+ líquido] violas rotas [+ sólido], incompatibilidad de rasgos de subcategorización que se va a reproducir en los siguientes versos: “bebo las locas ramas virginales, / bebo mis venas que se adormecen para querer morir, / bebo lo que me resta cuando dejo mi cuello / bajo la luna de guillotina, / bebo la sábana de los sacrificios y bebo el amor que salpica sueño”, en muchas ocasiones empleando la personificación como punto de partida para la construcción de la imagen. Todas estas imágenes son equivalentes semánticamente, al orientarse hacia la destrucción, con una repetición anafórica, pero se trata de una destrucción interior, mediante el desvío del significado de “beber”, al tiempo que la sucesión de imágenes que nos orientan hacia la sangre (“venas”, “infancia del cognac” [= vino], “mi cuello bajo la luna de guillotina” o esa “sábana de los sacrificios”) nos orienta, de acuerdo con Bachelard y sus “metáforas del fuego” hacia la pasión amorosa (Bachelard 1988).

Todo ello viene, además, acompañado de una serie de referencias culturales (Rilke y el ángel bello y exterminador de sus *Elegías de Duino*), el filósofo existencialista Cioran o las “violetas rotas” del tópico del *tempus fugit*, empleado por Góngora en su soneto sobre el *carpe diem* “Mientras por competir con tu cabello...” (“violetas truncadas”), con el valor simbólico de lo efímero, hasta determinar las posibles interpretaciones del poema, relacionadas con la destrucción por una pasión amorosa que ha cesado.

Por otra parte, una variable formal en la que el ritmo semántico se mantiene a través de una continuidad de paralelismos sintácticos y semánticos es el poema en prosa, como en este ejemplo:

No dejéis morir a los viejos profetas pues alzaron su voz contra la usura que ciega nuestros ojos con óxidos oscuros, la voz que viene del desierto, el animal desnudo que sale de las aguas para fundar un reino de inocencia, la

ira que despliega el mundo en alas, el pájaro abrasado de los apocalipsis, las antiguas palabras, las ciudades perdidas, el despertar del sol como dádiva cierta en la mano del hombre. (Valente 1992: 17)

En el poema en prosa los patrones rítmicos vendrán determinados por el nivel sintáctico y el nivel semántico, hasta configurar el ritmo semántico. Así, en el texto de Valente, en el nivel sintáctico encontramos una sucesión de estructuras paralelas que forman dos bloques: por una parte, la estructura Determinante + Núcleo + Oración de relativo, que está formada –a su vez– por un Núcleo Verbal y un Complemento Circunstancial, de manera continuada, con la aparición de un Complemento Directo en dos de las secuencias, dispuestas de manera simétrica:

1. la usura que ciega nuestros ojos con óxidos oscuros
2. la voz que viene del desierto
3. el animal desnudo que sale de las aguas
4. la ira que despliega el mundo en alas

Estas secuencias paralelas se van a ver sustituidas por otra sucesión de secuencias paralelas formadas por la estructura Determinante + Núcleo + Complemento del Núcleo, a veces sustituyendo el adjetivo por un Complemento del Núcleo formado por un sintagma preposicional en función de Complementos del Nombre:

5. el pájaro abrasado de los apocalipsis
6. las antiguas palabras
7. las ciudades perdidas
8. el despertar del mundo [...]

Como vemos existe una relación de simetría (estructura especular o quiásmica) entre las secuencias 6 y 7 [Determinante + Complemento del Núcleo + Núcleo / Determinante + Núcleo + Complemento del Núcleo], lo que contrapone y enfatiza tanto las estructuras sintácticas como el contenido semántico de estas secuencias. Resulta también evidente el juego entre el paralelismo y la estructura especular en estas secuencias: uso del paralelismo (Determinante + Núcleo [+ Complemento del Núcleo adjetival] + Complemento del Núcleo con sintagma preposicional), en 5 y 8, frente a la estructura especular (sin Complemento del Núcleo con sintagma preposicional) en las secuencias 6 y 7.

En este plano sintáctico también resultan muy significativas, sobre todo para la construcción del sentido del texto, el empleo de las oraciones nominales puras (sin verbo), de las que dependen, en los casos indicados también, algunas oraciones de relativo (específicas, restringiendo aún más los valores semánticos de las oraciones); en ninguna de estas secuencias se puede considerar la elipsis de un verbo anterior: “la voz que viene del desierto” / “el animal desnudo que sale de las aguas para fundar un reino de inocencia” / “la ira que despliega el mundo en alas” / “el pájaro abrasado de los apocalipsis” / “las antiguas palabras” / “las ciudades perdidas” / “el despertar del mundo como dádiva cierta en la mano del hombre”. En ninguna de estas secuencias cabe suponer ni un verbo “dejar” ni un

verbo “alzar” (en cualquiera de sus formas o tiempos) para acompañar los sintagmas nominales con que comienzan. Este empleo de las oraciones nominales puras (tras un “dejéis” en imperativo y un “alzarón” en pretérito perfecto simple) marca una intemporalidad de lo enunciado, que parece remitirnos a un tiempo mítico (el de los profetas y el de los mitos clásicos), que es también el de la escritura. El poeta, tras la muerte de los dioses o los ídolos (F. Nietzsche), asume el poder de la profecía, ya enunciado por Platón o por Cicerón o por Horacio (por tratarse el poeta de un ser inspirado), pero ya no inspirado por un dios o una musa, sino por la existencia misma, por su propio lenguaje para expresar unas cuestiones profundamente humanas, para que lo trascendente no sea lo divino, sino lo humano, como quiso establecer Mallarmé en *Igitur*. Se trata, por tanto, de una nueva mística, la de la palabra humana, que recoge de este modo el testigo de la palabra profética.

Este juego de paralelismos sintácticos posee su correlato en el nivel semántico del texto, al confluir las imágenes (unidas mediante yuxtaposición, para que la enunciación fluya con la velocidad suficiente como para que el lector las “vea” en una sucesión vertiginosa) en una dirección que parece remitirnos al *Antiguo Testamento* o al *Apocalipsis* de San Juan (o a los apocalipsis judíos anteriores al cristianismo o a otros apocalipsis cristianos paralelos al canónico de San Juan), pero también a las cosmogonías y los mitos como el Ave Fénix, en una síntesis mitológica que deviene en una formulación de la poesía misma: hablar de lo profundamente humano con un lenguaje otro, con un lenguaje más allá del lenguaje, como el de los profetas o los oráculos. Así, podemos polarizar las imágenes en una doble dirección, las que poseen reminiscencias veterotestamentarias y/o apocalípticas (“la voz que viene del desierto” [Isaías 40, 3], “la ira que despliega el mundo en alas” [Yahveh o Abaddón, el ángel exterminador], “las antiguas palabras”, “las ciudades perdidas” [Sodoma y Gomorra, por ejemplo]) y las que poseen el doble valor de lo mítico judeocristiano y lo mítico grecolatino (“el pájaro abrasado de los apocalipsis” [apocalipsis judíos, Ave Fénix], “las ciudades perdidas” [la Atlántida, por ejemplo], “el despertar del mundo como dádiva cierta en la mano del hombre” [las cosmogonías, desde el *Enuma Elish*, pasando por Hesíodo o por los órficos, o el *Génesis* bíblico: el ser humano acaba por ser el poseedor del mundo físico]), actuando la secuencia “el animal desnudo que sale de las aguas para fundar un reino de inocencia”, como una mención a lo humano, con una referencia a la evolución y/o a lo adánico o paradísíaco de una edad genésica de la humanidad. Por tanto, este ritmo semántico marca la sucesión de imágenes que nos orientan hacia una significación que puede considerarse como una reescritura (por adición de mitemas) de esos textos sagrados de la Antigüedad, pero que pasa a ser una formulación de la voz poética en el mundo contemporáneo, a través de esa nueva mística de la palabra humana.

5. CONCLUSIÓN

A la largo de las páginas anteriores he intentado plantear y desarrollar brevemente un estudio sobre la construcción textual del poema, partiendo de un método interdisciplinar, necesario para poder abarcar de manera suficiente el estudio de la creación y recepción del texto literario (en nuestro breve trabajo, el texto poético). Para ello hemos partido de la creatividad (que corresponde, obviamente al emisor o alocutor), con las implicaciones antropológicas y psicológicas necesarias para poder explicar por completo una “competencia

creativa” (procedente de unos condicionantes psicológicos del individuo) que se especifica a través de una creación lingüística, de tal manera que es la lingüística (tanto desde la poética generativa, como desde las teorías formal-estructuralistas) la que nos va a permitir explicar la construcción textual del poema, a través de una serie de procedimientos creativos, que he centrado en los patrones rítmicos y la construcción de la imagen poética como rasgos más decisivos de este proceso, con sendos ejemplos para poner en práctica la teoría expuesta. Estos elementos formales que constituyen el texto, a través de una expresión que orienta el bloque de contenido que se desea transmitir, pasan a ser rasgos de estilo que han de guiar la interpretación (que corresponde al emisor o elocutor), para poder inferir la significación del texto, que posee un carácter redundante en cada uno de los niveles que lo conforman. De este modo, como hemos venido describiendo, forma y sentido se articulan en torno al sentimiento humano, a la comunicación, a la necesidad de comunicación que trasciende el lenguaje, que trasmite la pequeña verdad del ser humano, pero la verdad que nos identifica más allá de las palabras, en la imagen misma de la existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREU, B. (1980 [1986]) *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Cbagall*. Madrid: Hiperión.
- ARYANI, A., HSU, CH.-T., JACOBS, A. M. (2018) “*The Sound of Words Evokes Affective Brain Responses*”, *Brain Sciences* 8 (94), 1-10.
- BACHELARD, G. (1988 [1992]) *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- BEGEMANN, P. (1994) “*Readers’ Strategies in Comprehending Poetic Discourse*”. En Petöfi, J. S. y Olivi, T. (ed.) *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*, 1-31. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- BRIK, O. (1927 [2004]) “*Ritmo y sintaxis*”. En Todorov, T. (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 107-114. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1984) “*Lingüística generativa y poética*”, *Estudios Filológicos* 7, 95-115.
- DAMASIO, A. (2010) *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.
- ECO, U. (1990 [1992]) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- DEVINE, A. M., STEPHENS, L. D. (1975) “*The abstractness of metrical patterns: Generative metrics and explicit traditional metrics*”, *Poetics* 4 (4), 411-430.
- GIGERENZER, G. (2007) *Good Feelings. The Intelligence of Unconscious*. New York: Viking.
- GRIDINA, T.A., USTINOVA, T.V. (2016) “*The poetic linguistic non-standardness and meaning construction: Semantic aspects of the associative theory of linguistic creativity*”, *Russian Linguistic Bulletin* 2 (6), 93-96.
- HRUSHOVSKI, B. (1980) “*The Meaning of Sound Patterns in Poetry: An Interaction Theory*”, *Poetics Today* 2 (1), 39-56.
- JAKOBSON, R. (1970 [1971]) “*Structures linguistiques subliminales en poésie*”, *Poétique* 7 (3), 324-333.
- KOTZ, S. A., RAVIGNANI, A., FITCH, W. T. (2018) “*The Evolution of Rhythm Processing*”. *Trends in Cognitive Sciences* 22 (10), 896-910.
- LOTMAN, Y. (1970 [1988]) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LOTZ, J. (1960) “*Metric Typology*”. En Sebeok, Th. A. (ed.), *Style in Language*, 135-148. Cambridge (MA): The MIT Press.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2020) “*Una propuesta sobre la creatividad literaria desde la Teoría de la*

Literatura y la Neurociencia”, *Archivum* 70 (1), 147-164.

PARAÍSO, I. (1985) *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.

RASTIER, F. (1987) *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.

RUNKO, M. A., JAEGER, G. J. (2012) “*The Standard Definition of Creativity*”, *Creative Research Journal* 24 (1), 92-96.

SPERBER, D. (1974 [1988]) *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropolos.

STOCKWELL, P. (2017) *The Language of Surrealism*. Suffolk: Palgrave.

TATARKIEWICZ, W. (1976 [1997]) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

TOMACHEVSKI, B. (1925 [1982]) *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

TSUR, R. (2012) *Poetic Rhythm: Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*. Eastbourne-Portland: Sussex Academic Press.

— (2017a) *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. New York: Oxford University Press.

— (2017b) “*Metre, rhythm and emotion in poetry. A cognitive Approach*”, *Studia Merrica et Poetica* 4 (1), 7-40.

— (2017c) “*Elusive Qualities in Poetry, Receptivity, and Neural Correlates*”. En Csábi, S. (ed.) *Expressive Minds and Artistic Creations*, 279-302. New York: Oxford University Press.

TURNER, M. (2003) “*The Cognitive Study of Art, Language and Literature*”. *Poetics Today* 23 (1), 9-20.

UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2010) *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.

VALENTE, J. Á. (1992) *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets.

VAN DIJK, T.A. (1972a) *Some Aspects of Text Grammars. A Study of Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague-Paris: Mouton.

— (1972b [1976]) “*Aspectos de una teoría generativa del texto poético*”. En Greimas, A. J. et alii, *Ensayos de semiótica poética*, 239-271. Barcelona: Planeta.

— (1980) *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates.

