

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

FUNDAMENTOS DEL COMPONENTE IMAGINARIO
EN EL TEXTO LÍRICO.
ANÁLISIS DE LOS SONETOS X y XXIII DE GARCILASO



BRAGA • 1992

Fundamentos del componente imaginario en el texto lírico.

Análisis de los sonetos X y XXIII de Garcilaso

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
(Universidade da Corunha)

Los estudios sobre el componente imaginario de los textos literarios han experimentado un notable desarrollo merced a las aportaciones efectuadas por el profesor García Berrio (1984, 1985, 1987, 1989: 370-477; García Berrio y Hernández, 1984, 1985, 1988a, 1988b; Rubio Martín, 1987, 1987, 1988), a partir de las clasificaciones de las estructuras antropológicas establecidas por Gilbert Durand (1981) y aplicadas por Jean Burgos (1982) al estudio específico de las obras literarias. Dichas contribuciones han sido realizadas principalmente en relación con los análisis del texto lírico, y han mostrado su capacidad para ofrecer respuestas a la angustia del devenir temporal mediante el recurso a la representación espacial (Durand, 1981; Burgos, 1982; García Berrio, 1985, 1987, 1989). Los estudios de Paul Ricœur (1983-85) sobre el tiempo en la narración, por otra parte, evidencian las posibilidades que el relato tiene de expresar directamente la experiencia de la temporalidad. Esta capacidad del texto narrativo para expresar las coordenadas espacio-temporales de orientación antropológica fue asimismo intuita por Mijail Bajtin, y adquiere una sólida expresión con su enunciación del concepto de *cronotopo* (Bajtin, 1989).

En nuestra opinión, el texto literario, considerado en sus variadas manifestaciones, puede expresar las formas de orientación imaginaria espaciales y temporales, y cada obra concreta,

en función de sus características específicas, puede propender a las manifestaciones de orientación espacial o intensificar la expresión de la experiencia de la temporalidad.

El componente imaginario en su manifestación de orientación espacial ha sido profundamente estudiado por el profesor García Berrio, sobre todo en su análisis de la obra *Cántico* de Jorge Guillén (García Berrio, 1985), que presenta una tendencia característica a las formas espaciales de representación del espesor imaginario. Las coordenadas espaciales de orientación antropológica, así como los mecanismos de proyección que posibilitan su manifestación lingüística (García Berrio, 1985: 260-295), pueden encontrarse en diversas obras líricas de numerosos autores (García Berrio, 1989: 407-423), y su importancia es asimismo advertida a propósito del texto narrativo (García Berrio, 1989: 432; García Berrio y Hernández, 1988b: 108). Hemos observado que muchos textos literarios presentan, además, una serie de coordenadas de orientación temporal, y los correspondientes mecanismos de proyección que hacen posible la expresión artística en forma lingüística de la experiencia de la temporalidad.

El estudio fundamentalmente semiótico de los textos literarios permite el análisis de la semántica y de la sintaxis lingüístico-literarias, así como del componente pragmático que las engloba (Bobes Naves, 1989; Albaladejo, 1983, 1986a: 15-37). La poética de lo imaginario, por su parte, posibilita el análisis de la semántica imaginaria y de la sintaxis imaginaria del texto, así como del ámbito de la pragmática imaginaria en la que están contenidas (García Berrio, 1989: 370-438). La poética de lo imaginario ha centrado principalmente sus estudios en las formas de representación espacial de los textos líricos, pero creemos necesario además investigar la naturaleza de las formas de expresión temporal.

Las obras literarias que presentan referencias temporales desarrollan una más profunda significación imaginaria de carácter temporal, independientemente de su forma métrica, dialogada o en prosa. La evolución temporal de la trama argumental es necesaria en los textos narrativos, y también en los textos dramáticos (ya estén escritos en verso o en prosa), si bien éstos, como hace notar la profesora Bobes Naves, ven limitadas sus posibilidades temporales con respecto al relato debido a la ausencia del narrador (Bobes Naves, 1987: 16,

218-220). Y la expresión de la experiencia temporal no es ajena tampoco a determinados textos de carácter lírico, en los que puede prevalecer la función expresiva del lenguaje directo del poeta, sin la mediación de personajes dramáticos o de un narrador (Bobes Naves, 1987: 16). Es nuestro propósito, precisamente, realizar algunas observaciones sobre las formas temporales de expresión imaginaria en el texto lírico.

A propósito de la semántica imaginaria de las obras literarias, observamos que el volumen simbólico del texto lírico, como el de otros textos literarios, puede distribuirse en tres regímenes de la imaginación, establecidos por Gilbert Durand como formas de respuesta antropológica al devenir temporal: el régimen *diurno*, el *nocturno* y el *copulativo* (Durand, 1981). Jean Burgos, por su parte, establece tres categorías — que son equiparables, en opinión de García Berrio (1989: 401) a las de Durand — en su intento de establecer una poética imaginaria: las estructuraciones dinámicas de *conquista*, las de *repliegue* y las de *progreso* (Burgos, 1982). Las estructuraciones de *conquista* intentan detener el paso del tiempo por medio de la ocupación del espacio; las de *repliegue* tienden a substraerse al devenir temporal mediante el refugio en espacios cerrados al abrigo del tiempo, y las de *progreso* aceptan las coordenadas temporales sin subvertirlas, ya sea mediante el recurso al tiempo cíclico o al vectorial, organizando y habitando un espacio imaginario inseparable del transcurso temporal para trascender el paso del tiempo sintiéndolo como provechoso (Burgos, 1982: 126-128).

En nuestra opinión, determinados textos literarios poseen la capacidad de expresar directamente la experiencia de la temporalidad, sin tener que limitarse a los recursos de representación espacial. Las posibilidades de referencia temporal, evidentes en el texto narrativo (Ricoeur, 1983-85), son observables también en el texto dramático (Bobes Naves, 1987), y no son ajenas, como enseguida comprobaremos, a determinados textos líricos. Por ello entendemos que conviene ampliar la descripción de los regímenes imaginarios o de las estructuraciones dinámicas hasta abarcar las referencias a la experiencia de la temporalidad. Así, el régimen *diurno*, asimilable a las estructuraciones dinámicas de *conquista*, se desarrolla en impulsos que no sólo tienden a la ocupación espacial, sino también al aprovechamiento máximo del tiempo para intentar aliviar los efectos de

su transcurso. El régimen *nocturno*, equiparable a las estructuraciones dinámicas de *repliegue*, se desenvuelve en impulsos fantásticos concretos que no sólo buscan el refugio en espacios cerrados, sino que propenden a una temporalidad ajena al tiempo real. Y el régimen *copulativo* y las correspondientes estructuraciones dinámicas de *progreso* se realizan en impulsos imaginarios que parecen aceptar las coordenadas reales de orientación espacio-temporal, sintiendo el paso del tiempo como favorable.

La teoría de los mundos posibles (Petöfi, 1979a, 1979b, 1979c; Vaina, 1977; Eco, 1978; Albaladejo, 1986, 1986a), por otra parte, resulta de gran ayuda para explicar la naturaleza de los textos literarios. Los estudios del profesor Albaladejo resultan muy esclarecedores para el entendimiento del sistema de mundos posibles que se despliega en el texto narrativo (Albaladejo, 1986, 1986a). En dicho texto se considera la existencia de un mundo para cada uno de los personajes que forman parte de la trama, pudiendo constar cada mundo a su vez de una serie de submundos relacionados con las diferentes actitudes de experiencia en conexión con la temporalidad (Albaladejo, 1986: 71), de forma que la evolución de la trama narrativa depende de las relaciones que se establecen entre unos mundos y otros. La configuración en mundos y submundos no es ajena a la naturaleza de los textos literarios dramáticos y líricos.

A este respecto, juzgamos fundamental considerar la existencia de un mundo del propio agente que organiza cada tipo de texto literario. En los estudios narratológicos viene siendo habitual la referencia a un narrador intratextual en el que el autor delega sus funciones, y esta matización es perfectamente aplicable a los textos dramáticos y a los textos líricos. Así lo hace Lázaro Carreter en relación con los textos líricos, al considerar al *poeta* como al autor transformado para el acto de la comunicación poética (Lázaro Carreter, 1987: 85), y podemos también considerar la existencia de un *dramatizador* en los textos dramáticos, encargado de la organización interna de la obra. El *narrador* del texto literario, el *poeta* de los textos líricos y el *dramatizador* de los textos dramáticos, en los que el autor extratextual, biográfico, delega sus funciones, poseen por lo tanto su propio mundo intratextual, y esta matización nos permite establecer una clara diferencia entre la naturaleza

de dichos textos en relación con la semántica extensional (Albaladejo, 1986: 39 y ss.) de las obras literarias.

Desde un punto de vista teórico, el volumen simbólico-imaginario de la obra adquiere un carácter semántico-extensional al incorporarse al referente de la realidad del texto, distribuyéndose en el conjunto de mundos de que se compone. Dicho referente es incorporado con posterioridad a la estructura macrosintáctica de base, adquiriendo un carácter semántico-intensional al pasar a formar parte del propio texto, y, tras sufrir una serie de transformaciones relacionadas con la temporalidad y el punto de vista, es expresado literariamente en la microestructura (García Berrio y Albaladejo Mayordomo, 1983; Albaladejo Mayordomo, 1986: 39 y ss.). La naturaleza de cada tipo de texto literario, sin embargo, es proclive a una organización específica de su referente de la realidad.

Si bien en todos los tipos de textos el autor transfiere sus funciones a un agente intratextual (el narrador del texto narrativo, el poeta del texto lírico y el dramatizador del texto dramático), la configuración del mundo de dicho agente difiere notablemente de unos textos a otros, y ello nos permite establecer una nítida diferenciación, desde un punto de vista semántico-extensional, de los distintos géneros literarios. El mundo del dramatizador se presenta escasamente desarrollado en los textos dramáticos, limitándose a organizar las situaciones y a presentar las acotaciones, de forma que el contenido semántico de la obra recae casi exclusivamente en los personajes, cuyos mundos sí están suficientemente desarrollados. El mundo del narrador de los textos narrativos adquiere una consistencia semántica mayor, al poder expresar sus ideas o sensaciones sobre los hechos o situaciones que expone, siendo esta consistencia más notoria en los textos en los que el narrador forma parte de la trama. Y el mundo del poeta adquiere un desarrollo máximo en los textos líricos, en los que más importantes que los hechos en sí son las propias sensaciones o ideas del poeta, a través de cuyo mundo se presentan los contenidos. Los diferentes tipos de textos literarios pueden definirse así, desde un punto de vista semántico-extensional, atendiendo al desarrollo del mundo del agente intratextual encargado de organizarlos, de forma que cada texto presenta un tipo de relaciones diferente entre el mundo de dicho agente y el mundo de los personajes. En los

textos dramáticos, en los que el mundo del agente intratextual que es el dramatizador apenas está desarrollado, la atención se centra en los mundos de los personajes, siendo la relación entre uno y otros de escasa importancia para la configuración de la obra (Bobes Naves, 1987, 1989a). Esta relación es fundamental, sin embargo, en los textos narrativos, en los que el mundo del narrador puede adquirir una consistencia semántica similar a la de los personajes, siendo de gran importancia los aspectos concernientes a la distancia temporal entre el narrador y los personajes (Bobes Naves, 1985: 147-195; Ricœur, 1983-85) y al punto de vista narrativo (Friedman, 1967; Todorov, 1966: 178-179; Genette, 1962: 206-207, 1983: 48-49; Linvelt, 1981: 116-176; Segre, 1984: 85-102). Y la atención se dirige hacia el otro extremo en los textos líricos, en los que todo se presenta a través del mundo del poeta.

A la hora de examinar el componente temporal de los textos literarios es preciso, por consiguiente, centrar la atención en la temporalidad de los propios personajes si se trata de un texto dramático; la relación temporal entre el narrador y los personajes resulta fundamental en la narración, y el análisis temporal de los textos líricos debe realizarse en relación con el propio mundo del poeta.

La sintaxis imaginaria del texto lírico se encarga de establecer los mecanismos de proyección que dotan a los impulsos fantásticos de su característica forma material de expresión lingüística (García Berrio, 1985: 260-295). Los mecanismos de proyección relacionados con las formas de orientación espacial han sido convenientemente analizados por García Berrio en su estudio de la obra *Cántico* de Jorge Guillén (García Berrio, 1985), por lo que vamos a centrar nuestra atención en la descripción de las formas de representación temporal. A este respecto, pueden ser de utilidad los abundantes estudios que las escuelas narratológicas han efectuado sobre la temporalidad en la narración (Pouillon, 1946; Meyerhoff, 1955; Mendilov, 1972; Genette, 1972, 1983; Todorov, 1976; Segre, 1976, 1985: 100-142; Villanueva, 1977; Chatman, 1978; Ramírez Molas, 1978; Medina, 1979; Raimond, 1988: 117-157; Bobes Naves, 1985: 147-185; Ricœur, 1983-85; Yllera, 1986; Aguiar e Silva, 1988: 747-750; Pozuelo Yvancos, 1988: 264-266), para aplicar sus conclusiones, en la medida de lo posible, al análisis temporal del texto lírico.

Los estudios sobre el tiempo en la narración nos sirven de base para considerar la existencia de dos ejes temporales en torno a los cuales se articula todo relato: el de la posición del narrador con respecto a los hechos que narra y el de la ordenación que el narrador elige para presentar los hechos. La manipulación de estos dos ejes temporales permite crear una serie de sugerencias simbólicas que remiten a los impulsos imaginarios que están en su origen. De esta forma, cada régimen imaginario o estructuración dinámica tiende a unas formas específicas de expresar la temporalidad, existiendo un cierto grado de flexibilidad en la relación entre las estructuras materiales y los impulsos fantásticos, ya que la responsabilidad de expresarlos se reparte entre los dos ejes temporales.

Las formas de representar el volumen simbólico del relato a través de sus características estructuras materiales no son aplicables por entero a los textos líricos y dramáticos, ya que en dichos textos son diferentes las relaciones entre el agente enunciador y los hechos presentados, pero pueden ayudar a comprender el juego temporal que se despliega en dichos textos.

Aunque el texto lírico no presente un «narrador», posee una forma propia de expresión, encargada de expresar los contenidos: el YO de la enunciación, a través del cual parece hablar directamente el autor. Todo texto literario necesita forzosamente un agente encargado de expresar lingüísticamente los contenidos (que en el relato es el narrador y en el teatro los mismos personajes), y el texto lírico es expresado por un «enunciador» que, como el narrador en el relato, adopta una determinada posición con respecto a los hechos que cuenta. Dicho agente es denominado *poeta*, como ya indicamos, por Lázaro Carreter, considerándolo como «el autor transformado para el acto de la comunicación poética» (Lázaro Carreter, 1987: 85). El eje temporal de la relación entre el enunciador y los hechos resulta de gran importancia en el texto lírico, debido, en primer lugar, a que su naturaleza es proclive a expresar la sensibilidad emotiva del propio poeta, y por ello resulta fundamental su toma de postura ante los hechos, más que los hechos en sí; y la importancia de dicho eje deriva, en segundo lugar, de que las características del texto lírico no permiten las mismas posibilidades de alteración temporal que el relato tiene con respecto al segundo eje de la alteración de los hechos, por lo que el eje de la posición

del poeta con respecto a los sucesos y estados de cosas cobra mayor relevancia en el poema. Esto no quiere decir que el texto lírico no pueda presentar alteraciones del orden de los acontecimientos que expone, pero sí que lo hace con menor intensidad que el texto narrativo.

El poeta del texto lírico, por lo tanto, puede adoptar una posición de anterioridad, simultaneidad o posterioridad con respecto a los estados de cosas y sucesos, lo que resulta determinante para configurar su constitución imaginaria. Si el texto narrativo tiende a expresar los hechos en pasado (Hamburger, 1977; Weinrich, 1974; Vuillaume, 1983, 1990) presentándolos *como si* hubieran ocurrido en un pasado de ficción (Ricœur, 1987: 133), el texto lírico tiene mayor libertad para presentar los contenidos como pertenecientes al pasado, al presente o al futuro del poeta, por lo que la posición que éste adopte con respecto a los mismos cobra en él una especial relevancia.

A este respecto, conviene recordar el papel eminente que juega la memoria y su capacidad para anular el paso del tiempo mediante la recuperación de los hechos del pasado. Esta capacidad rememorativa, en relación con la semántica imaginaria, tiene mucho que ver con la tendencia del régimen nocturno a crear una temporalidad al margen del devenir real, y propende a realizarse, en relación con la sintaxis imaginaria, en mecanismos de proyección que establecen una posición de posterioridad del poeta con respecto a los hechos. El poeta recuerda unos hechos ya determinados, inamovibles, y utiliza formas verbales de pasado para referirse a ellos. Y el carácter determinado de los hechos puede expresarse también mediante la alusión a acontecimientos que forzosamente han de ocurrir en el futuro, como la vejez o la muerte, por lo que las formas verbales de futuro pueden ser utilizadas en la expresión del régimen nocturno.

La tendencia diurna a la ocupación espacial y al aprovechamiento del tiempo, sin embargo, es contraria al determinismo de las acciones y requiere su contingencia. La actividad realizada en cada instante puede mitigar el sentimiento del paso del tiempo, por medio de la intensificación de un presente que quiere crecer hasta vencer el devenir. Consecuentemente, los impulsos fantásticos diurnos tienden a desarrollarse en mecanismos de proyección que resaltan la simultaneidad del poeta

con respecto a los hechos que trata, utilizando formas verbales de presente.

El carácter ambivalente del régimen copulativo, compromiso entre la instantaneidad diurna y la atemporalidad nocturna (García Berrio, 1989: 403), que supera el sentimiento de la finitud mediante el éxtasis amoroso y la percepción del paso del tiempo como favorable, considera los hechos del pasado no en su determinismo inevitable sino en lo que han tenido de provechoso, y espera asimismo los frutos del tiempo presente y del futuro. No tiende por lo tanto al desarrollo selectivo de las formas que intentan eludir el devenir, ya sea mediante la intensificación diurna del presente o a través de la atemporalidad nocturna, sino que acepta el paso del tiempo tal y como se produce, y por lo tanto la variedad de sus formas verbales de expresión.

A propósito del eje temporal de la posición del poeta con respecto a los hechos, resulta también interesante considerar si éste forma parte o no de la historia que presenta. Los estudios narratológicos han resaltado la diferencia entre el narrador que forma parte de la historia y el narrador que no forma parte de ella, denominados *homodiegético* y narrador *heterodiegético*, respectivamente, por Gérard Genette (1989). Esta consideración resulta fundamental en la narración, ya que en ella el uso de las formas verbales de pasado es una tendencia natural, que no implica sin embargo que los hechos se presenten forzosamente como pertenecientes a un pasado inamovible (Ricœur, 1987a; Vuillaume, 1990; Bobes Naves, 1985: 154 y ss.). En la narración, por lo tanto, es fundamental para determinar el grado de contingencia o de determinación de los sucesos el que el narrador forme o no parte de la historia, ya que si forma parte de ella y cuenta su propio pasado los hechos aparecen como inamovibles, mientras que si es externo a ella se acentúa la libertad de culminación de los acontecimientos. Como el texto lírico no presenta la misma tendencia que el narrativo a usar las formas verbales de pasado, el empleo del tiempo pasado en el poema resulta de una libre elección, y es capaz por sí mismo de resaltar el carácter determinado y la temporalidad cerrada de los acontecimientos. Sin embargo, el hecho de que el poeta del texto lírico forme o no parte de la historia que presenta tiene también su importancia en el poema, ya que puede contribuir a sugerir la sensación de contingencia o determinación de los

sucesos. Insistimos, no obstante, en que esta particularidad tiene mayor relevancia en la narración, en la que es más importante el desarrollo de la acción y el desenlace final de los acontecimientos.

Con respecto al segundo eje temporal, relativo al orden de presentación de los sucesos, ya hemos advertido que presenta escasas posibilidades de manipulación en el texto lírico, aunque éstas pueden aumentar a medida que el poema se acerca a las formas de expresión narrativas. Los textos líricos más puros, sin embargo, ven limitada su capacidad de sugerencia simbólica a través del eje temporal de la ordenación de los hechos, ya que en ellos lo más importante no es la sucesión de los hechos sino la expresión de la sensibilidad del autor. Determinados textos líricos, no obstante, pueden presentar una cierta sucesión de acontecimientos. Y a este respecto, observamos que el régimen diurno del poema, como el del relato, tiende a la sucesión cronológica y discontinua de los sucesos, limitándose a la expresión de los acontecimientos puntuales que resaltan los hechos más trascendentes. El régimen nocturno es proclive a una ordenación acronológica, ajena al tiempo real, lograda mediante la alteración del orden de los sucesos o a través de su expresión en simultaneidad, aunque puede mantener la ordenación cronológica en la progresión hacia espacios cerrados. Y el régimen copulativo propende a la presentación cronológica y continua de los acontecimientos, acorde con su aceptación del devenir temporal.

Analizamos a continuación la configuración temporal imaginaria de dos conocidos sonetos de Garcilaso de la Vega, en los que corroboramos la pertinencia de las consideraciones teóricas efectuadas. El primero de ellos es el soneto X¹:

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas qu'en tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día

¹ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1979, p. 46.

con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
 todo el bien que por términos me distes
 lleváme junto el mal que me dejastes;
 si no, sospecharé que me pusistes
 en tantos bienes porque deseastes
 verme morir entre memorias tristes.

Este soneto, que hace referencia a un pasaje de la *Eneida* de Virgilio², presenta una clara evolución temporal del mundo del poeta. Aunque podemos considerar la existencia del mundo de la amada, todo el contenido del poema se presenta a través del propio mundo del poeta, que cobra una especial relevancia. De esta forma, el poema refleja la evolución de dicho mundo, desde el momento en que la relación con la amada aparecía como positiva hasta el momento final en que se revela como una auténtica decepción. Desde un punto de vista semántico, en el poema hay una confrontación entre el mundo positivo relacionado con el amor y el mundo negativo derivado de su pérdida. Pero al considerar la evolución temporal del sistema de mundos del poema se observa un cambio de perspectiva de los mundos posibles, de manera que el mundo que en un principio aparecía como positivo y deseable se convierte al final en una pura ilusión que bajo la apariencia del bien escondía el mal. La antítesis inicial *dulces prendas/por mi mal halladas* desaparece al adquirir retrospectivamente las *dulces prendas* un matiz irónico (Kantor, 1984: 27).

Los contenidos semánticos llevan implícitos además un componente imaginario. Al examinar la semántica imaginaria de este soneto, advertimos la expresión del sentimiento nocturno a través de la rememoración a la vez dichosa y desgraciada del sentimiento copulativo. El dolor ligado a la expresión nocturna impone sin embargo su fatalidad sobre el grato sentimiento

² Virgilio, *Eneida*, IV, 651. Se han mencionado también otras referencias a la Egloga octava de Virgilio (*Ecl.* VIII, 91-92). Cfr. al respecto Sofía Kantor, «El paradigma en el tiempo: el soneto X de Garcilaso», en: *Il confronto letterario*, 1, 1, 1984, pp. 3-28, p. 8 y Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 127 y 129. Cfr. además A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad de Granada, 1986, pp. 242, 317-318, 588, 650.

amoroso del pasado inamovible. La eficacia lírica del poema depende en gran medida de esa confrontación contundente entre los dos regímenes de la imaginación, sabiamente desarrollada en su expresividad formal desde el primer verso mediante su contraste semántico. El segundo verso revela el carácter evolutivo, temporal, de los sentimientos del autor, que se debate entre el dulce recuerdo del amor pasado y la agonía que le produce su pérdida en el presente. La alusión directa a la memoria incide en la capacidad del régimen nocturno para situarse al margen del tiempo mediante la rememoración del pasado, cuyo recuerdo resulta tan amargo y produce en el presente la queja atemporal del poeta. El segundo cuarteto resalta de nuevo la confrontación entre el pasado dichoso y el doloroso presente, pero de forma que el poeta se sitúa esta vez en la perspectiva del pasado feliz, en el que nada parecía presagiar la desgracia. Esta vuelta al pasado, que permite simbólicamente recuperar los momentos felices, se relaciona estrechamente con la tendencia nocturna a ignorar el paso del tiempo. El primero terceto anuncia el deseo del autor de librarse de su pesadumbre sin insistir en una lamentación destructiva, y en él se insinúan los beneficios que puede producir el olvido provocado por el paso del tiempo, relacionándose con el sentimiento favorable del devenir temporal propio del régimen copulativo. El último terceto, sin embargo, pone en duda el posible alivio, al considerar que el agradable sentimiento copulativo del pasado llevaba implícita la agonía nocturna del presente, magníficamente expresada en un último verso que insiste en el dolor mortal de la rememoración. De esta forma, el amor inicial es sentido a la postre como negativo ya que conllevaba la tragedia nocturna de su pérdida.

La confrontación en el nivel semántico imaginario entre los regímenes nocturno y copulativo se asienta además en las formas materiales relacionadas con el nivel sintáctico imaginario, ya que dichas formas poseen una capacidad de sugerencia simbólica capaz de afianzar la capacidad comunicativa del texto. En este sentido, es importante examinar la configuración de los dos ejes temporales a los que nos hemos referido, el de la posición del poeta con respecto a los hechos y el de la ordenación de los sucesos. Al analizar la sintaxis imaginaria del soneto, se constata que el poeta se sitúa en un presente posterior a los

hechos que causan su desgracia. El descubrimiento en el presente de las prendas trae a su memoria el recuerdo del pasado, y había él dirige su atención, lo que se refleja en el uso de los pretéritos verbales. El poeta, además, forma parte de la historia, y se refiere a su propio pasado, resaltando de esta forma el carácter determinado de los sucesos. La estructura material se adecúa así a la rememoración de unos hechos cuyo carácter inamovible acentúa el trágico sentimiento de la agonía nocturna del poeta. Sólo el sentimiento copulativo, relacionado con el paso favorable del tiempo, es expresado en simultaneidad en el verso undécimo, acentuando la diferencia entre la exposición de los dos regímenes. Pero las formas temporales de futuro y pasado de los siguientes versos se adecúan de nuevo con su determinación a la expresión del desesperanzado sentimiento nocturno, que de esta forma impone su presencia incontestable.

Por lo que respecta al eje de la ordenación de los hechos, se observa cierta alteración del orden cronológico, ya que se presenta primero el hallazgo de las prendas y se explica después lo que representaron para el poeta en el pasado. Esta alteración resulta acorde con la naturaleza del régimen nocturno y su tendencia a situarse al margen de la temporalidad real.

La configuración material de los dos ejes temporales contribuye así decisivamente a sugerir la imposición del trágico sentimiento nocturno sobre la tendencia copulativa. Pero las obras literarias basan su más profunda significación en el hecho de que son depositarias de una serie de universales antropológicos, comunes al autor y al lector y a través los cuales ambos se identifican (García Berrio, 1989: 440-441). Esta coincidencia antropológica entre el autor y los lectores asegura la consumación del proceso comunicativo, y es objeto de estudio de la pragmática imaginaria. A propósito del soneto analizado, resulta evidente la transparencia de su contenido concreto hacia su más profunda significación imaginaria como universal antropológico. El poema remite al carácter universal del sentimiento amoroso, relacionado con el régimen copulativo, como una de las formas fundamentales de paliar los efectos del paso del tiempo. El fracaso de este sentimiento realza el carácter finito de la vida y la desazón que produce una existencia desaprovechada. La referencia a la muerte en el último verso del soneto sugiere la

inutilidad del intento del hombre de sobreponerse a la consciencia de su fin.

Analizamos a continuación la configuración temporal imaginaria del soneto XXIII de Garcilaso³:

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa eel viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

El soneto, de inspiración grecolatina, desarrolla el tema clásico del *carpe diem*, y tiene presente el *Collige virgo rosas* de Ausonio⁴. A diferencia del anterior, carece de nota intimista, no se refiere a las propias vivencias del poeta. Sin embargo, todo el contenido aparece, como es característico de los textos líricos, expresado a través del propio mundo del poeta, que realiza una reflexión sobre la fugacidad de la vida a partir de la belleza juvenil.

Con respecto a la semántica imaginaria de este soneto, destacamos la invitación al aprovechamiento máximo del tiempo, tendente a la intensificación del momento presente para vencer los efectos del devenir temporal, característica del régimen diurno de la imaginación. Esta invitación, que se desarrolla en los diez primeros versos, a la vez que se cantan las excelencias de la juventud y su incitación al sentimiento copulativo, resulta más apremiante debido a la certeza de la fugacidad de

³ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, edición de Elías L. Rivers, cit., p. 59.

⁴ Cfr. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, cit., pp. 162-163. Cfr. además A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, cit., pp. 243-245, 347-355, 591, 650.

la misma, expresada en los últimos cinco versos del soneto. El carácter determinado de la vejez que inevitablemente sustituirá a la juventud se relaciona con el régimen nocturno de la imaginación, por lo que se origina una contraposición entre el deseo diurno de aprovechar al máximo la juventud y la certidumbre nocturna de su fugacidad, de manera que ésta sirve de estímulo al primero.

La contraposición entre los dos regímenes queda en evidencia al examinar los mecanismos de proyección relacionados con la sintaxis imaginaria. El poeta se sitúa, con respecto al primer eje temporal, en un presente desde el que expone primeramente los contenidos en simultaneidad, utilizando formas verbales de presente para describir la juventud de la mujer e incitarla a gozar de la misma. De esta manera, garantiza la contingencia característica de la actividad instantánea del régimen diurno, y la refuerza además al ser externo a los contenidos que presenta. Para expresar la determinación nocturna, sin embargo, se utilizan formas verbales que hacen referencia a unos hechos futuros, apareciendo como inevitables desde el presente del poeta. De esta forma se tiende a representar una temporalidad ajena al tiempo real, previsible en la imaginación pero no acontecida en la realidad. El carácter contingente de los hechos, reforzado en los primeros versos al mantenerse el poeta ajeno a los contenidos, cambia también con la indeterminación característica del penúltimo verso («*todo* lo mudará la edad ligera»), que no se limita a la juventud de la mujer y abarca un ámbito general en el que puede incluirse al propio poeta.

El poema no presenta, por otra parte, un desarrollo sucesivo de acontecimientos que favorezca el mantenimiento o la alteración del orden cronológico en relación al segundo eje temporal de la ordenación de los hechos, por lo que su configuración imaginaria se articula en torno al primero.

Por lo que respecta a la pragmática imaginaria, el soneto sugiere claramente el paso inevitable del tiempo y la fugacidad de la vida humana, circunstancia esencial que determina la conducta imaginaria del hombre y sus respuestas antropológicas. La incitación a disfrutar de la vida mientras sea posible, favorecida por una estructura material proclive a la expresión de la contingencia, no resulta suficiente, sin embargo, para paliar la evidencia del devenir inevitable, cuya crudeza es resaltada por

el determinismo implacable de la construcción formal. Sólo la expresión artística del temido desenlace final parece poder aliviar los temores del hombre para afrontarlo.

*

El volumen imaginario del texto lírico, por consiguiente, puede presentar unos cauces de expresión espaciales y temporales, y en los procesos de configuración y comunicación de sus universales antropológicos resulta decisivo el efecto de sugerencia simbólica de su estructura temporal. Dicho efecto se organiza preferentemente en torno al eje temporal de la distancia entre el poeta y los hechos, teniendo una importancia menor el otro eje temporal de la ordenación de los sucesos. Las formas verbales y la estructura material concreta de estos dos ejes temporales, relacionadas con las sintaxis imaginaria, cumplen un papel esencial en la configuración de la expresión imaginaria del poema. El volumen simbólico del poema, relacionado con la semántica imaginaria, se organiza sobre una concreta estructura material. Ambos factores producen el efecto de sugerencia simbólico necesario para transmitir los universales antropológicos, relacionados con la pragmática imaginaria, que posibilitan la comunicación entre el autor y los lectores.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- AA.VV. (1976), *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones 8, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- , (1986), *Investigaciones semióticas I*, Madrid, C.S.I.C., 1986.
- , (1989), *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez.
- AGUIAR E SILVA, V.M. (1988), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1983), «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual», en: *Lingua e Stile*, XVIII, 1, Gennaio-marzo, 1983, pp. 3-46.

- ALBALADEJO MAYORDOMO, T., (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- , (1986a), «La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*», en: *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, pp. 5-18.
- BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BOBES NAVES, M.C. (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de la «Regenta»*, Madrid, Gredos.
- , (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- , (1989), *La semiología*, Madrid, Síntesis.
- , (1989a), *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña.
- BURGOS, J. (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- CARNAP, R. (1978), «Significación y sinonimia en las lenguas naturales», en: E. Coumet, O. Ducrot y J. Gattegno (eds.), *Lógica y lingüística*, cit., pp. 111-125.
- COUMET, E., DUCROT, O. y GATTEGNO, J. (1978), *Lógica y lingüística*, Buenos Aires, Nueva visión.
- CHATMAN, S. (1978), *Story and discourse*, Ithaca, Cornell University Press.
- DURAND, G. (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- ECO, U. (1978), «Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un drame bien parisien'», en: *Versus*, 17, pp. 5-72.
- GALLEGO MORELL, A. (1966), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCIA BERRIO, A (1984), (Antonio Saura: imaginario espacial y tiempo del hombre», en: *Revista de Occidente*, 32, pp. 127-146.
- , (1985), *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
- , (1987), «Qué es lo que la poesía es», en: *Lingüística española actual*, IX, 2, Homenaje al profesor Julio Fernández Sevilla, pp. 177-188.
- , (1989), *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra.
- GARCIA BERRIO, A. y ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1983), «Estructura composicional. Macroestructuras», en: *Estudios de Lingüística*, 1, pp. 127-180.

- GARCIA BERRIO, A. y HERNANDEZ, M. T. (1984), *La pintura de Ortiz de Sarachaga: esquema plástico y construcción imaginaria*, Albacete, Museo de Albacete.
- , (1985), «Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria», en: *Estudios de Lingüística*, 3, pp. 47-85.
- , (1988a), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos.
- , (1988b), *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GARCILASO DE LA VEGA (1964), *Obras completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. y otros autores (1987), *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, París, Seuil (vers. esp.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).
- , (1983), *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- HAMBURGER, K. (1968), *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1977.
- KANTOR, S. (1984), «El paradigma en el tiempo: el soneto X de Garcilaso», en: *Il confronto letterario*, 1, 1, pp. 3-28.
- LAPESA, R. (1985), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Editorial.
- LAZARO CARRETER, F. (1987), «El poema lírico como signo», en: M. A. Garrido Gallardo y otros autores, *La crisis de la literariedad*, cit., pp. 79-97.
- MEDINA, A. (1979), *Reflection, time and the novel*, London-Boston-Henley, Roulledge and Kegan Paul.
- MENDILOW, A. A. (1972), *Time and the novel*, New York, Humanities Press.
- MEYERHOFF, H. (1955), *Time in Literature*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- PETOFI, J. S. (1979a), «Una teoría formal semiótica como teoría integrada del lenguaje natural», en: J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 127-145.
- , (1979b), «Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo», en: J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, cit., pp. 147-189.

- PETOFI, J. S., (1979c), «La representación del texto y el léxico como red semántica», en: J. S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, cit., pp. 215-242.
- PETOFI, J. S. y GARCIA BERRIO, A. (1979), *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- POUILLON, J. (1946), *Temps et roman*, París, Gallimard.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- RAIMOND, M. (1988), *Le Roman*, París, Colin.
- RAMIREZ MOLAS, P. (1978), *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos.
- RICŒUR, P. (1983), *Temps et récit I*, Parsi, Seuil (vers. esp.: *Tiempo y narración I*, Madrid, Cristiandad, 1987).
- , (1984), *Temps et récit II*, Paris, Seuil (vers. esp.: *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad, 1987b).
- , (1985), *Temps et récit III*, Paris, Seuil.
- RUBIO MARTIN, M. (1987), «Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria», en: *Estudios de lingüística*, 4, pp. 63-76.
- , (1988), «Imaginario y texto», en: *Revista de Occidente*, 85, pp. 144-150.
- SEGRE, C. (1976), *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta.
- , (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- TODOROV, T. (1976), «Las categorías del relato literario», en: AA.VV., *Análisis estructural del relato*, cit., pp. 155-192.
- VAINA, L. (1977), «Introduction: les 'mondes possibles' du texte», en: *Versus*, 17, pp. 3-11.
- VILLANUEVA, D. (1977), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello.
- VUILLAUME, M. (1983), «Grammaire temporelle des récits de fiction», en: *Semantikos*, VII/1, pp. 62-76.
- , (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Editions de Minuit.
- WEINRICH, H. (1974), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.
- YLLERA, A. (1986), «Tiempo y novela», en: AA.VV., *Investigaciones semióticas I*, cit., pp. 573-593.

Separata da Revista *DIACRITICA*
N.º 7 • 1992