

La destrucción poética de Alfonso Costafreda

ALFREDO SALDAÑA
Universidad de Zaragoza

Las diversas corrientes del estructuralismo literario que tuvieron su auge en los años sesenta y setenta, herederas en gran medida de las investigaciones aportadas por el formalismo ruso, desarrollaron una actividad teórica y crítica decididamente inmanentista, dotada de numerosos y decisivos elementos lingüísticos que condicionaron la investigación y delimitaron los objetivos y logros de la misma. Denominada habitualmente con el nombre de poética lingüística (García Berrio, 1973: 112; 1981: 12; 1989: 149; Albaladejo Mayordomo, 1985: 146 y ss.; Pozuelo Yvancos, 1988: 65), esta teoría y crítica literaria de carácter inmanentista, después de algunos años de haber gozado de buena fortuna y confianza entre los investigadores del hecho literario, ha sufrido un importante revés por la repetición de análisis y modelos propuestos, dado que se ha ocupado con especial insistencia de los aspectos sintácticos del texto literario, a la vez que ha mostrado una grave desatención de los pragmáticos y semánticos, constituyentes igualmente decisivos de ese texto, que se presenta ya como el soporte material de unos contenidos imaginarios (Rubio Martín, 1991: 122).

Así pues, esta situación y la necesidad de abrir nuevas vías por las cuales salir del reiterado tratamiento de lo sintáctico y dirigirse a otros espacios teóricos del texto también importantes nos lleva a contemplar la obra poética de Alfonso Costafreda (1926-1974) a la luz de los análisis de semántica extensional, parte de la semiótica que estudia las relaciones que se establecen entre los signos (los textos) y sus referentes, que T. Albaladejo (1986: 58 y ss.; 1989a; 1990; 1992) ha propuesto recientemente en un intento de llevar la poética lingüística más allá del plano sintáctico. A su vez, ciertos fundamentos teóricos y analíticos ofrecidos por la poética de lo imaginario (García Berrio, 1985; 1989: 327-477; García Berrio, Hernández, 1988: 100-108; Rubio Martín, 1987; 1991)

nos proporcionarán las premisas necesarias para desvelar algunos constituyentes decisivos de la obra poética de Alfonso Costafreda.

Las propuestas que T. Albaladejo presenta en los trabajos anteriormente citados van dirigidas al dominio de los géneros narrativos, lo que impide una aplicación mecánica de sus modelos de mundo a textos líricos. Es necesario además valorar la excepcional especificidad del lenguaje de la lírica, poblado, por lo general, de metáforas, símbolos, construcciones ambiguas, imágenes oníricas, surrealistas e irracionales que hacen de los textos poéticos espacios de investigación que presentan algunas dificultades a la hora de ser sometidos a análisis de este tipo. Esto, sin embargo, no implica la ilegitimidad teórica y analítica de nuestro trabajo y ello por dos motivos. En primer lugar, porque los fundamentos lógico-positivos desarrollados por el Círculo de Viena (Carnap, 1978) no se limitan al análisis de la intensión y de la extensión en los lenguajes naturales, sino que las relaciones entre los textos y sus referentes y, por tanto, entre intensión y extensión son comunes a cualquier tipo de textos y de lenguajes y, más aún, no sólo a los literarios (Stanosz, 1970); y, en segundo lugar, porque en la misma dirección teórica ya contamos con algunos trabajos dedicados a la lírica (García Berrio, 1985; Rodríguez Pequeño, 1986-1990). La extensión acomoda en el estudio literario a los referentes en sus relaciones con los textos. Y, precisamente por ello, la semántica extensional permite a la poética lingüística salir de los límites del formalismo sin caer en el contenidismo, que es evitado en virtud del presupuesto según el cual los referentes (que se presentan como contenidos imaginarios que el poema actualiza) son tratados en función de su representación artística en el texto literario. Así pues, esta renovada atención a los aspectos semánticos del texto retórico ha abierto nuevas vías en las investigaciones literarias, puesto que el texto y el referente, según Albaladejo (1989b: 52):

están de modo directo caracterizados como elemento sintáctico y como elemento semántico, respectivamente; el primero es de carácter cotextual y el segundo es de carácter contextual y son elementos indirectamente pragmáticos, por estar incluidos a través de los espacios sintáctico y semántico en el pragmático, de acuerdo con la concepción del hecho retórico como sistema explicitado por un modelo semiótico-textual de base pragmática.

Por otra parte, texto y referente guardan una estrecha relación con las tres operaciones retóricas constituyentes de discurso. El texto está formado por la *dispositio* y la *elocutio*, operaciones que se presentan íntimamente ligadas en la constitución del texto retórico; mientras que la *dispositio* se corresponde con el momento de la construcción intensional subyacente, en la *elocutio* se produce la actualización lingüística de esa misma construcción. El referente está relacionado con la *inventio*, operación retórica de carácter semántico-extensional por la que obtenemos aquél, y es una operación imprescindible para la elaboración del texto, aunque se produce en el exterior del mismo (Albaladejo, 1989b: 119).

En líneas generales, el método de la semántica extensional es el siguiente: partiendo de la “estructura de conjunto referencial”, esto es, un conjunto de elementos y relaciones, una serie de seres, estados, procesos y acciones que componen el referente (Albaladejo, 1983: 13; 1986: 39 y ss.; 1989a: 188), se determina el modelo de mundo que “está formado por las instrucciones que rigen la estructura de conjunto referencial”, y de él “dependen la organización y los rasgos característicos de ésta” (Albaladejo, 1989a: 188), su ficcionalidad o no ficcionalidad, su verosimilitud o no verosimilitud, según la proximidad o distanciamiento que el autor del texto establece entre la estructura de conjunto referencial y la realidad efectiva del mismo.

Como en todo texto de lengua natural, en el texto lírico encontramos una macroestructura y una microestructura. La superficie textual, es decir, la microestructura, está subordinada a las unidades temáticas conectadas entre sí –macroestructura–; las relaciones que se establecen entre uno y otro nivel son de naturaleza sintáctica y tienen por tanto carácter intensional. El enlace entre el espacio extensional, en el que se sitúa la estructura de conjunto referencial, y el espacio intensional –sintáctico y textual–, que corresponde al poema en tanto construcción material-lingüística, está desempeñado por el motivo, elemento a través del cual la estructura de conjunto referencial es introducida en la organización sintáctica del texto. Este enlace, sin embargo, no debe concebirse como un proceso mecánico, sino como el resultado de una operación, la *intensionalización* (Albaladejo, 1986: 50 y ss.; 1989a: 189-190; 1990: 309 y ss.), que convierte la extensión en intensión, y en simbiosis con el sujeto compone la macroestructura¹. La intensionalización poética es una técnica compleja producida por la activación de mecanismos lingüísticos para la construcción de la macroestructura textual que reproduce la estructura de conjunto referencial que suscita el poema, una estructura que contiene diversos y profundos elementos antropológicos e imaginarios. Estos mecanismos lingüísticos, de carácter macro-textual, estructuran el texto convirtiendo las construcciones extensionales (los referentes) –seres, estados, acciones y procesos– en construcciones intensionales (las unidades temáticas del texto) –personajes o personas poéticas, atribuciones, voces–; en definitiva, mimesis. T. Albaladejo (1990: 310) explica así las íntimas conexiones que hay entre la semántica extensional y la poética de lo imaginario:

El paso de la organización imaginaria que está situada fuera del texto, en el amplísimo espacio formado por el referente y por los más profundos y esenciales constituyentes antropológicos del autor y del lector, al texto literario, del que se ocupa muy adecuadamente la poética de lo imaginario [...], se produce como intensionalización de aquella organización.

¹ A. García Berrio habla de “estilización” de la realidad: “Lo peculiar del realismo literario es la conciencia semántica y pragmática de que el ‘doble’ artístico de la realidad representa una *estilización* de la misma [...], que es el resultado del trabajo proyectivo y cooperativo de la imaginación del autor y de sus lectores” (García Berrio, 1989: 333).

La poética de lo imaginario se ha desvelado como una de las vías más compactas y coherentes para descifrar la poeticidad que subyace en los textos literarios. Desde una perspectiva semántico-extensional, se analiza aquí la obra poética de A. Costafreda destacando los procesos referenciales y los motivos más relevantes que la conforman, así como la organización de mundos y el universo simbólico que presenta; una obra poética que es resultado tajante y definitivo de la vida de su autor, espejo en donde se muestra que el verdadero poeta es sólo la sombra de su poesía, que la muerte es sólo el fantasma de la muerte y que, como quería Quevedo, la única tragedia que nos produce amargura y desolación es la propia vida. Estas páginas hablan, pues, de la función de la semántica extensional en el análisis de la lírica de un poeta, Alfonso Costafreda, desde su inicial fundamento sintáctico hacia su articulación en el espacio de las relaciones entre los textos y sus referentes y, por tanto, entre intensidad y extensión. Hemos centrado nuestro estudio en los tres únicos libros que Costafreda concibió y ofreció a la imprenta como tales: *Nuestra elegía* (1949), Premio Boscán de ese año, obra iniciática con la que el poeta se situó en una posición de privilegio con respecto a sus compañeros de generación; *Compañera de hoy* (1966), un libro rebosante de lirismo y desilusión aprendida que revela la impotencia del lenguaje poético para superar las carencias de la vida; y *Suicidios y otras muertes* (1974), que apareció cinco meses después de la muerte del poeta, desolador y angustioso testamento literario de quien se decantó de una manera radical por una renuncia total a la vida y a su expresión². Veinticinco años separan la aparición del primer libro de la fecha de su muerte; no parece, pues, mucho lo que publicó. A lo largo de ese tiempo todo indica que Costafreda vivió un proceso de progresivo abandono de la palabra como medio oracular y terapéutico, a la vez que un lento pero seguro aprendizaje del silencio como respuesta final ante tanto desastre existencial.

Marcado por la distancia (desde 1955 reside en el extranjero) y el olvido (en 1960 aparece la antología *Veinte años de poesía española*, de J. M. Castellet, en la que no figura Costafreda), su evolución poética se dirige desde la divergente pluralidad de *Nuestra elegía*: “Negamos que la muerte haya triunfado / mientras pueda llegar nuestra palabra / al corazón esperanzado de algún hombre” (Costafreda, 1990: 87), hacia la convergente y siempre compleja expresión de la unidad de *Suicidios y otras muertes*: “Insistiré, insisto, / te interrogo, te pierdo / y te vuelvo a encontrar, / huésped de mis palabras, reflejo / de la interrogación. / Mas nunca cesaré mi asedio / hasta descubrir quién eres; / quizá descubrir quién soy” (Costafreda, 1990: 273), en una línea de expresión que va desde la amplificación retórica en la que ningún elemento parece sobrar hasta la obsesiva depuración del lenguaje, asimilada a la adopción de una práctica progresiva de

² A esta producción poética habría que sumar 8 poemas, un librito que vio la luz en 1951, en una separata de la revista *Laye*, algunos textos sueltos publicados en otras revistas (*Española, Halcón, Mensaje, Ínsula*) y unos cuantos poemas inéditos incluidos en Costafreda (1990), edición de la que están tomados todos los versos que aparecen en estas páginas.

concentración significativa, tal como muestran estos versos de *Suicidios...*: “Apuntes de una vida, indicios / de otra, si alguien me lee acaso / en este espejo torpe / verá su propio rostro” (Costafreda, 1990: 303). Ambos procesos son paralelos en la escritura de A. Costafreda: a la pérdida de confianza en la palabra como elemento revelador de la existencia se suma una lenta pero incuestionable desintegración de esa retórica poética. M. Bacardí (1989: 113-114) ha escrito: “La insuficiencia que per a Alfonso Costafreda resulta decisiva, insalvable, és la de la paraula; perquè era l’únic que li quedava per tal de vèncer les altres insuficiències y perquè a ella havia destinat tots els seus esforços”. Esto parece claro si cotejamos la cosmovisión que presenta *Nuestra elegía* con la de *Suicidios...*; lo mismo ocurre si comparamos la organización estructural y la configuración de los poemas que aparecen en ambos libros. Se da de un título a otro un giro radical, definitivo, de lo totalizador a lo fragmentario, de lo universal elegiaco a lo individual trágico, de la fe inquebrantable en el lenguaje poético a la apostasía de ese mismo lenguaje como elemento terapéutico y revelador de los distintos mundos posibles, del deseo de una vida plena —que se aprecia perfectamente en estos versos de *Nuestra elegía*: “Sí, sí, deseamos vivir, / deseamos cumplir plenamente nuestra dura y hermosa existencia, / el placer y el dolor de la vida” (Costafreda, 1990: 86)— a la renuncia contundente de la existencia, tal como leemos en estos otros de *Suicidios...* (Costafreda, 1990: 311):

Tuve de mi existencia
la imagen que me daba
el temor de la muerte,
salí de un laberinto
donde todo era enorme.
Salí, así lo espero,
de una vida grotesca.

Costafreda escribe en la larga, oscura y desoladora noche del franquismo. Y, sin embargo, es una terrible ironía del destino que sea precisamente en los años cuarenta (años de miedos, de angustias, de carencias y de miserias) cuando publique *Nuestra elegía*, un libro en cierto modo optimista, fundado en el deseo de una vida instaurada sobre las columnas de la razón y la belleza,

Como la vida, la belleza es fugaz, y es nuestra,
y así la queremos.
Así la quiere el poeta,
no como dura piedra, con odios y engañosos cimientos
hacia lo eterno esculpida, sino como la vida misma,
que ella no es eterna, no, pero en cada cuerpo que vive,
existe y permanece. (Costafreda, 1990: 79),

una ironía que parece prolongarse en el tiempo hasta la publicación en los años setenta, cuando ya las circunstancias histórico-sociales evidentemente habían mejorado, de *Suicidios...*, donde se da la paradoja de expresar una experiencia —el declive de la vida del poeta— que no merece la pena contarse; negación de

una anécdota y de la palabra que la dice. Sin embargo, mucho antes de que Costafreda llegara a esa situación en que la vida se le presentó como un monstruo indeseable, disfrazada con la máscara de la muerte, vivió un proceso complejo en el que pasó por diferentes estados anímicos que se aprecian perfectamente en su poesía³: desde una muy peculiar comunión solidaria con la colectividad, que le llevó a declarar esa frase lapidaria y a veces mal interpretada: "Yo siempre hablo en plural" (Ferrán, 1981: 28), hasta la instalación en un paraíso simbólico, hermético y personal que le instó a negar todo, incluso su propia obra. Leemos en *Suicidios...* la capitulación de un hombre vencido por la vida (Costafreda, 1990: 293):

El Verbo pudo ser y no será.
Sin tiempo los proyectos y la obra mal hecha,
la Muerte llegará.

Alfonso Costafreda, escritor de obra escasa y concentrada, es un poeta de rara y encomiable intensidad. Su poesía presenta con meridiana precisión los temas que trata, desde el amor en sus diferentes realizaciones (amor como vehículo inspirador de la conducta o como fuente de interrogaciones constantes) hasta la muerte, contemplada como elección última de quien en un poema de *Suicidios...* recomendará: "Para alcanzar la libertad no dudes / en desprenderte de todo, de todos" (Costafreda, 1990: 309). El suicidio, asumido como la opción más radical que procura al ser humano la libertad de elección, representa la dolorosa solución final a esa tensión entre, por un lado, una vida más deseada e imaginaria que posible y real y, por otro, una arquitectura poética caracterizada por su fragmentarismo, por su facilidad de quiebra y de ruptura, encauzada hacia el silencio como símbolo emblemático y revelador de una postura vital y literaria plenamente asumida, llegando a escribir en un poema de *Suicidios...*: "Vida tan malograda no debiera contarse, / a quién hablar, con qué lenguaje" (Costafreda, 1990: 203).

Un conjunto de elementos semánticos de carácter extensional como la muerte del padre, Jorge, Elena, la ausencia, la Guerra Civil española, la tierra generosa, el mar, el aire, el fuego, la presencia de la muerte, la mujer, las catedrales de Nínive, Roma y Jerusalén, Alicia, la esperanza, el deseo de una vida plena, la juventud como potencia vital y creadora⁴, la muerte como elemento premonitorio de lo que habrá de ser la futura cosmovisión del poeta,

³ "Alfonso [Costafreda] era seriamente inestable, su situación emotiva podía cambiar radicalmente de repente y sin motivo apreciable; podía pasar de la camaradería eufórica y exaltada a mitad del propósito de correr cualquier desenfadada aventura al repentino silencio, a una incomunicabilidad que le obligaba a marcharse súbitamente, casi de un salto, sin despedirse" (Barral, 1990: 282).

⁴ El propio Costafreda en unas declaraciones a la revista *Estilo* en 1949 afirmaba: "He terminado recientemente un poema de gran magnitud, de más de 600 versos, que título *Nuestra elegía* y que considero la obra definitiva de mi juventud, pues se ajusta exactamente a mi concepto dualista de poesía paradisiaca y poesía épico-social. En *Nuestra elegía* se cantan la alegría de la vida y la angustia. Es una cósmica visión con el amor y la muerte por fondo", citado por J. Ferrán (1981: 22).

Yo te pregunto, padre, ¿qué es la muerte?

¿Has hallado la paz que merecías?
 ¿Encontraste cobijo en nueva casa
 o vas errante, y sufres bajo el frío
 del invierno más grande, del total
 desamor?

Yo te pregunto, padre, si son algo
 los muertos, o si la muerte es sólo
 una inmensa palabra que comprende
 todo lo que no existe. (Costafreda, 1990: 41),

y los estados, sentimientos y pensamientos de ese mismo poeta forman la estructura de conjunto referencial de *Nuestra elegía*. Todos estos elementos extensionales, que se sitúan en un principio en el exterior del texto poético, son transformados a través de la intensionalización en elementos intensionales. La voz del César Vallejo de *Poemas humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz* resuena con fuerza en este libro plagado de combatientes, sangre, amigos y enemigos, luchas, asesinatos y soldados caídos. A pesar de las llamadas y referencias a la experiencia concreta y real que constantemente aparecen en la obra, hay también un íntimo pero decidido deseo de superación de esa misma dolorosa realidad, como en el poema titulado "Ser aire", donde leemos: "Quiero ser el aire, confundirme con él, / pasar fugaz, permanecer, / acariciar las estrellas y los soles como luna mañanera" (Costafreda, 1990: 51). La esperanza que depositó en su labor artística, cimentada sobre la urgente necesidad y la confianza en sus resultados terapéuticos, se capta ya en estos textos iniciales, como cuando escribe: "Desde pequeño soñé / ser el poeta / que explicase a los niños la historia de los pájaros" (Costafreda, 1990: 59).

El lenguaje, los límites, los poetas españoles, España, el silencio, la muerte inevitable, los años vividos, los puentes de París, el amor amenazado, la imposibilidad de aprehender la vida en su totalidad, la reflexión metapoética, etc., son elementos que forman la estructura de conjunto referencial de *Compañera de hoy*, un libro dedicado a Carlos Barral y publicado diecisiete años después de *Nuestra elegía*. *Compañera de hoy* supone la plena aceptación por parte del poeta de que la escritura, finalmente, es incapaz de completar las insuficiencias de la vida. Así, leemos en el poema que titula "Los límites" (Costafreda, 1990: 103):

Pienso en mis límites,
 límites que separan
 el poema que hago
 del que no puedo hacer,
 el poema que escribo
 del que nunca podré escribir.
 [...]

Límites del amor, palabras
 insuficientemente valiosas
 en un desierto inacabable.

El proceso que lleva a Alfonso Costafreda a una ruptura con la poesía, carta en la que tanto había creído y a la que todo lo había apostado, se va agudizando y la escisión se presenta cada vez de forma más notoria. El lenguaje poético se muestra incapaz de superar las carencias de la vida. C. Barral (1988: 187) ha escrito:

El mayor padecimiento de Alfonso [Costafreda] era la esterilidad poética, la necesidad imperiosa de escribir, de estar escribiendo versos y de no dar con sus circunstancias [...]. Padecía esa esterilidad como tal, pero también como imposibilidad de comunicar esa obra hecha y a medio hacer, de comunicarse él mismo en el fondo con esos pocos amigos puestos en el punto de mira de su observación del mundo.

Asistimos ahora a una pérdida progresiva del habla, como en el poema que no por azar titula "El silencio", que comienza: "No puedo hablar; aunque quisiera / no puedo hablar con alegría", y en el que, después de unos versos estremecedores, como un signo premonitorio, termina anunciando: "He de callar, pero yo diera / mi vida" (Costafreda, 1990: 129). Por lo demás, este libro –que continúa la línea de indagación poética abierta en *Nuestra elegía*– contiene los mismos temas que aparecen a lo largo de toda su obra: el amor, la muerte, la vida como imposible, la reflexión en torno a la propia individualidad, la sacralización de la figura del poeta. El mar manriqueño de la muerte, destino final al que llegan unos ríos que son vidas, es aquí el escenario desolador y tempestuoso de la existencia, como si vivir fuera no ya encaminarse a morir sino morir tan sólo, abandonarse y contemplar cómo fluye el curso de la vida al capricho de los vientos. Leemos en el poema que titula "El mar", de *Compañera de hoy* (Costafreda, 1990: 137):

Nacer... morir..., nada preguntes.
 Son simplemente dos sucesos.
 En medio un mar tempestuoso.
 Y esto es lo que sabemos.
 En medio un mar, sobre sus olas
 confiadamente naveguemos
 dejándonos llevar, dejándonos
 llevar... Nuestras pasiones son sus vientos.

Suicidios y otras muertes, último libro del poeta, es la expresión desolada de la limitación, de las promesas incumplidas, de los deseos no logrados, de las acciones saboteadas. *Suicidios*... apareció –muerto Alfonso Costafreda en abril de 1974– en septiembre de ese mismo año. Tal como hemos visto en los libros anteriores, el paso de la edad, la locura, el suicidio, la desaparición, la enfermedad, la hija del poeta, las formas de un sistema educativo deleznable, Hart Crane, Cesare Pavese, Gabriel Ferrater, la poesía española contemporánea, Calafell, San Cugat, Copenhague, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José María Valverde, Paul Celan, Sylvia Plath, Júpiter, Lucifer, la renuncia, Eugenio Montale, la

realidad ¿real? del lenguaje, Julia Wright, la soledad, los pensamientos y deseos, en fin, de los personajes y los procesos y acciones que estos mismos personajes ejecutan forman la estructura de conjunto referencial de *Suicidios y otras muertes*. La intensionalización hace que todos estos referentes (elementos extensionales), ajenos, en principio, al texto poético, se conviertan en unidades temáticas (elementos intensionales) que constituyen la macroestructura del libro. En esta macroestructura que presenta el texto poético el motivo aparece como algo esencial en la medida en que es la marca que permite la introducción de la estructura de conjunto referencial en el texto⁵. A. Costafreda vive en sus últimos años una suma interminable de adversidades y desastres: crisis sentimentales, ignorancia y desprecio del parnaso académico con respecto a su obra, enfermedades y problemas psíquicos y emocionales, depresiones, adicción a los fármacos, el suicidio de su amigo Gabriel Ferrater en 1972, que le afecta gravemente. Todo ello, unido a las profundas transformaciones que había sufrido su concepción poética, hace que este último libro deba ser contemplado como la cifra que nos revele las claves de quien un día decidió emprender el vuelo y ejercer el derecho definitivo de la libertad. Costafreda culmina en este libro su elaboración de una poesía antirretórica, antibarroca, concisa y expresionista, en la línea de poetas como Trakl y Heym. El expresionismo —que definió el espíritu de una cierta época caracterizada por la barbarie, el fracaso colectivo y el horror a la muerte— no podía resultar indiferente a un hombre angustiado y fascinado a la vez por estos elementos. La muerte es una pero muchas son las formas en las que puede presentarse. *Suicidios...* muestra una amplia y variada gama de tipos posibles, que anuncia ya desde su título: enfermedad física o mental, drogas, sensación de hastío, asco, abandono, soledad, silencio, sueño... El libro reúne en sus poemas todo un homenaje a la muerte, que se presenta como el motivo principal de una reflexión profunda; homenaje a la muerte activa que representan con su actitud los suicidas. J. Ferrán (1981: 85) ha escrito sobre Costafreda: “El suicidio le fascinaba. O, más exactamente, los suicidas. Veía en ellos la materialización del máximo signo de libertad. Encarnaban, seguramente para él, la máxima transgresión”.

Tzvetan Todorov (1978/1987) ha estudiado la operación de intensionalización que se produce en los textos literarios, y en concreto en los textos poéticos. Todorov parte, a diferencia de Albaladejo, de un acto o conjunto de actos de habla que son transformados por el poeta en un género literario⁶. Entre los

⁵ Aunque referidas a los géneros narrativos, es oportuno recordar ahora las siguientes palabras de T. Albaladejo (1989a: 189): “Para el enlace entre el espacio extensional, en el que está situado el referente, y el espacio de carácter sintáctico e intensional, que corresponde al texto narrativo en su condición de construcción material-lingüística, la fábula es imprescindible en tanto en cuanto es la entrada de la estructura de conjunto referencial en el texto”.

⁶ R. Ohmann opina que los actos de habla en un poema no se corresponden con los que se producen en condiciones normales; la fuerza ilocutiva de un poema es mimética, es decir, “intencionadamente imitativa”, ya que el texto literario “*imita intencionadamente* (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer

diferentes tipos de transformaciones que analiza encuentra: identificaciones, especificaciones, inversiones, repeticiones, valoraciones, narrativizaciones, etc. El mismo Todorov advierte sobre la imposibilidad de proponer una lista exhaustiva y la dependencia de esas transformaciones de los ejemplos exóticos que analiza –unos poemas lubas–, etnia africana (Zaire) de cultura primitiva. Pero lo importante de su aportación es la división que presenta entre transformaciones internas y externas. En las transformaciones internas la derivación se produce en el interior mismo del acto de lenguaje inicial. En las transformaciones externas el primer acto de habla se combina con un segundo acto, según distintas relaciones jerárquicas. Esto es especialmente frecuente en las narrativizaciones que abundan en los poemas líricos. Esta distinción es interesante si contemplamos –sin perder de vista las advertencias y matizaciones que hace Todorov– la obra de A. Costafreda, donde encontramos macroestructuras procedentes de ambos tipos de transformaciones. Veamos esto en “El silencio”, poema de *Compañera de hoy* (Costafreda, 1990: 129):

No puedo hablar; aunque quisiera
no puedo hablar con alegría.
¿Qué he de decir? Ni tan siquiera
presentar puedo una página limpia.
No puedo hablar, sólo tinieblas crecieran
sobre la hierba maldita.
He de callar, pero yo diera
mi vida.

Podemos constatar que entre el acto verbal del que procede el poema y éste han tenido lugar varias transformaciones: una identificación, o, más exactamente, una doble identificación: la del personaje principal (“yo” en el poema) con el narrador (identidad que codifica propiedades semánticas), y la del narrador con el autor (identidad que codifica propiedades pragmáticas); esta segunda identidad no siempre puede establecerse en la lírica (género ficcional); es propia, sin embargo, de los géneros referenciales o históricos, donde la realidad del referente está claramente indicada; una narrativización, mediante la que obtenemos, en lugar de una incapacitación, el relato de una incapacitación (transformación externa); una especificación, ya que no se trata de una incapa-

esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una solución, un conjunto de acontecimientos anexos, etc.” (Ohmann, 1987: 28-29). Ohmann aplica el concepto de mimesis tanto al autor de un poema como al lector del mismo. El autor imita (o relata) los actos de habla de un hablante imaginado; el lector imita (o rememora) un acontecimiento imaginario, el relatado por el hablante imaginado. S.R. Levin, que sigue a Ohmann en la caracterización del rango de acto de habla que cabe atribuir a un poema, explica este hecho “con la incorporación de algunos rasgos en una oración real dominante implícita en la estructura profunda de todos los poemas, y a partir de la cual se derivan hechos como consecuencias naturales” (Levin, 1987: 67); sin embargo, es el mismo Levin el primero en reconocer que no todos los poemas son fácilmente reducibles a una racionalización tal como propone en la búsqueda de la oración real dominante, la cual, al parecer, no es posible encontrar en todos los poemas.

citación cualquiera, sino de una incapacitación verbal; al poeta le es negada la palabra, a cambio de la cual estaría dispuesto a entregar su vida (transformación interna). Del mismo modo, en "G. F.", poema de *Suicidios...*, podemos considerar algunas transformaciones (Costafreda, 1990: 217):

Opongo
a toda la retórica y vacía
y humillante
poesía
hispanica actual,
la obra viva, aún más viva ahora,
de un gran poeta catalán destruido.

Una identificación del narrador (protagonista de la enunciación) con el autor (identidad que codifica propiedades pragmáticas); una narrativización, o, más concretamente, la inserción del acto verbal de oponer en el de declarar; tenemos así, en lugar de una oposición, la declaración de una oposición (transformación externa); una especificación, pues no se trata de una oposición cualquiera, ni siquiera de una oposición sin más contra la "humillante poesía hispanica actual", sino que, frente a ésta, el poeta prefiere la "obra viva" de Gabriel Ferrater, "un gran poeta catalán destruido" (transformación interna); una valoración, por último, de los personajes que son incorporados al discurso poético, valoración que se desprende de la tajante oposición a la que son enfrentados.

Además del tratamiento que experimenta la intensionalización en su esfuerzo por alcanzar *la trama textual*, podemos fijarnos en la organización que presentan los elementos semánticos de la estructura de conjunto referencial. Estos elementos –seres, estados, procesos y acciones– están distribuidos en la estructura de conjunto referencial en mundos y submundos (Albaladejo, 1989a: 190 y ss.; 1992: 28 y ss.). El mundo textual que presente el poema será más o menos complejo según los submundos que entren a formar parte de él y que, según Albaladejo, pueden ser: submundo real efectivo, submundo deseado, submundo temido, submundo creído, submundo conocido, etc. Esta organización de mundos y submundos es determinante en el texto poético pues rige la articulación de las unidades temáticas, sirve de elemento de enlace entre la extensión y la intensión y contiene el conjunto de vías de traslación de una a otra. El análisis de la organización de los mundos posibles en la poesía de Alfonso Costafreda es revelador de su evolución creadora y de su alcance artístico.

La organización de mundos de *Nuestra elegía* está formada por dos mundos opuestos entre sí con bastante frecuencia en la lírica de la modernidad y aun de la postmodernidad: el singular (la elegía individual) y el plural (la épica colectiva). El mundo singular está constituido por su submundo real efectivo (seres, estados, procesos y acciones con existencia objetiva en el mundo global del texto poético, como algunos datos de la biografía del poeta, la muerte de su padre o las referencias a la Guerra Civil española); su submundo soñado (en

el que contempla la salvación a través de la poesía); y su submundo deseado (que se materializa en la visión de la figura ideal de la mujer y en la consideración de la razón y la belleza como bastiones sobre los que fundar la vida). El mundo plural (la épica colectiva) está formado por su submundo real efectivo (la sinceridad y el arrojo como valores de la juventud, junto a la consideración de la realidad miserable y abyecta de España y la visión de la vida como condena); y su submundo temido (que adquiere cuerpo en la presentación de la locura y la perversidad como rasgos inherentes de la existencia). Estos mundos y submundos se encuentran, en principio, en la estructura de conjunto referencial, y a través de la intensionalización pasan a formar parte de la macroestructura del texto poético.

Compañera de hoy presenta una organización de mundos semejante, formada por dos mundos posibles que se complementan: el mundo de la experiencia vital y el mundo de la experiencia artística. El mundo de la experiencia vital lo integran su submundo conocido o experimentado (en el que aparecen la soledad, el pesimismo y la adversidad como rasgos de marca de un entorno social negativo); y su submundo deseado (que se materializa en el amor como tabla de salvación). El mundo de la experiencia artística está formado por su submundo temido (que se muestra en la impotencia del lenguaje poético para superar las carencias de la vida); y su submundo soñado (que se traduce en la consideración del poeta como un ser casi sagrado, objeto de veneración). Estos mundos y submundos proceden de la estructura de conjunto referencial. A través de la intensionalización esta organización de mundos y submundos pasa del espacio extensional al intensional, con lo que entra a formar parte de la macroestructura del texto poético.

La organización de mundos de *Suicidios y otras muertes* culmina la línea inaugurada en *Compañera de hoy*. Se muestra ahora el fracaso de ambas experiencias; un fracaso que condujo a A. Costafreda a la búsqueda y posterior encuentro de la muerte en el mundo de la experiencia vital y al hallazgo del silencio en el mundo de la experiencia artística. El mundo de la experiencia vital está formado por su submundo real efectivo (en el que encontramos personajes, circunstancias, procesos y pensamientos con existencia objetiva en el mundo global del texto, como el suicidio del escritor Gabriel Ferrater, referencias del poeta a la vida de su propia hija, la aparición del asco como representación habitual de la experiencia o del amor como revulsivo de una existencia caracterizada por el desastre); su submundo deseado, en el que el suicidio aparece como la única vía de escape; su submundo, por último, temido, relacionado con todo lo desconocido que ha de encontrar el poeta tras la muerte. El mundo de la experiencia artística o poética presenta un submundo conocido que se resuelve en la constatación de la realidad de un idioma sordo y mudo cuyo fin está en el vacío, en el silencio; y un submundo deseado (la aspiración del ideal poético) que alcanza respuesta en la destrucción, tal como encontramos en poemas como "El mensaje", "G. F." o "El libro", donde leemos (Costafreda, 1990: 249):

Este libro no existe.
 Páginas que habitaran
 absurdas el vacío. Recuerdo
 –la asociación no es evidente–
 el ave enloquecida
 volando, revolando sobre el mar
 sin poder o sin saber posarse,
 giraba en el vacío,
 volaba dentro de sí misma
 ¿Son vida las palabras o van contra la vida?

El mundo del texto (manifestación lingüística donde se actualiza un vasto y complejo escenario de contenidos imaginarios) no puede ser explicado si prescindimos del mundo total, ya que es una parte de éste la seleccionada como estructura de conjunto referencial para ser representada en el texto poético. Así entendida, la estructura de conjunto referencial no es sólo la suma de unos elementos semánticos de carácter extensional que contribuye a perfilar la configuración de la construcción textual, sino que aquélla sólo se da en la medida en que se produce dicha construcción. No hay, pues, una relación de dependencia del texto artístico con respecto a la estructura de conjunto referencial. A. García Berrio (1989: 337) ha escrito:

El referente del enunciado ficcional solamente existe porque ha sido creado intencionalmente al ser producida la construcción ficcional y, por lo tanto, el texto que es representación de dicho referente. Considerado como mundo ficcional, el referente es una auténtica realidad poética.

La incorporación del mundo al texto artístico se explica como intensionalización de submundos en los que se configuran constantes esenciales en la organización vital del hombre, es decir, universales antropológicos de carácter semántico-extensional⁷. Ese mismo mundo del texto está formado, como decíamos al comienzo de estas páginas, por una macroestructura y una microestructura que localizamos en el espacio intensional –sintáctico y textual–, una macroestructura y una microestructura que se presentan como “representaciones textuales de referentes complejos formados por configuraciones de mundos imaginarios” (García Berrio, 1989: 341). *Nuestra elegía*, que participa de algunos cánones que se pueden inscribir dentro de la poética realista, dominante en los años en que aparece el libro, presenta dos universales antropológicos o constantes esenciales

⁷ A. García Berrio (1989: 357) distingue entre *formas conceptuales de la imaginación* (“fenómenos fantásticos vinculados al espacio psicológico de la expresividad y de la ficcionalidad artística”) y *estructuras antropológicas de la imaginación* (“fenómenos que subyacen, regularmente inadvertidos o incluso subconscientes, en el establecimiento del sentimiento estético del valor y del alcance poético”). Por otra parte, estos universales antropológicos están en la base de la denominada poética de lo imaginario, desarrollada a partir de la poética de la fantasía propuesta por Gaston Bachelard y de la antropología de las representaciones imaginarias de Gilbert Durand (Rubio Martín, 1987: 70).

que organizan el mundo poético de Alfonso Costafreda: el ser individual y el ser social, dos universales que aparecen enfrentados en abierta y tenaz oposición. Es la soledad acompañada del yo frente a la compañía solitaria de los otros. El ser social, sin llegar a desaparecer del todo, ha perdido buena parte de su entidad en *Compañera de boy* y en *Suicidios y otras muertes*, dos textos que presentan una sola constante esencial: el ser individual, protagonista de un complejo entramado de experiencias vitales y artísticas.

La antropología de lo imaginario ha desarrollado un análisis del texto artístico como representación de "formas simbólicas puras" (García Berrio, 1989: 370). Los símbolos, en cuanto entidades puras y atemporales, actualizan y dotan de validez general a los elementos significativos del texto. Nos referíamos líneas más arriba a la "realidad poiética" del referente, es decir, una realidad elaborada artísticamente con elementos ficcionales e imaginarios; del mismo modo, los símbolos "se alojan en el *espesor* imaginario del texto, en el espacio impalpable inducido por las formas del esquema material" (García Berrio, 1989: 370). Hay, pues, una corresponsabilidad en la elaboración del texto entre la estructura de conjunto referencial y la construcción material-lingüística, entre el espesor imaginario y el esquema material. A. Costafreda configura su universo simbólico alrededor de esas dos constantes esenciales que cruzan toda su obra y que hemos señalado anteriormente: el ser individual y el ser social. *Nuestra elegía*, que muestra estos dos universales antropológicos enfrentados continuamente, simboliza el mundo incontaminado, puro y perfecto de la poesía, un mundo que es a la vez alimento y revelación del mundo total, ideal sagrado al que el poeta se entrega con devoción, entusiasmo y fervor casi religiosos (Costafreda, 1990: 43):

En el mundo oscurece. Todo es noche.
Sobre mi mano abierta de poeta
caer siento la lágrima del fruto.

En su primer libro Alfonso Costafreda encuentra en la poesía la vía de escape que la vida parece negarle. Sin embargo, esto no durará mucho tiempo pues al vacío de la existencia, el abandono, la orfandad y la soledad como motores de una vida que comienza a presentarse de manera invivible, hay que sumar, en *Compañera de boy*, la consciencia de la incapacidad del lenguaje que conduce a ese punto final y sin retorno que es el silencio. Este segundo libro simboliza ese viaje doloroso (Costafreda, 1990: 169):

Los pájaros vinieron y desaparecían.
Regresan las palabras a su sueño remoto.
¿Quién habla de esperanza? Siento frío.

Suicidios y otras muertes representa el punto y final del mundo total de Alfonso Costafreda. El mundo de la experiencia vital y el mundo de la experiencia artística han quedado reducidos en una hoguera en la que arden las brasas de

una vida invivible y de un ideal poético fracasado. La muerte deseada, como se lee en “No hay otra forma de vivir”, es símbolo ahora de acogida y renacimiento (Costafreda, 1990: 309):

Para alcanzar la libertad no dudes
 en desprenderte de todo, de todos.
 Vida que se supiera al borde del abismo.
 Todo lo perderás,
 y aunque te pierdas a ti mismo,
 náufrago serás y luz del día.

Antonin Artaud, Hart Crane, Cesare Pavese, Paul Celan, Sylvia Plath, Gabriel Ferrater (a quien le unió una intensa amistad y con quien compartió un mismo interés por la poesía de corte antirretórico), todo un elenco de poetas suicidas o suicidados por una sociedad que, en cualquiera de los casos, se les presentaba hostil y agresiva. Alfonso Costafreda vivió en sus últimos años una constante tensión existencial (que afectó gravemente a la construcción de su universo poético-imaginario), tuvo sus modelos de comportamiento y de configuración del mundo y se enfrentó al suicidio como a un proceso absolutamente real e inevitable⁸. El suicidio fue para él algo que mimó y alimentó con sus lecturas y devociones literarias hasta llegar a convertirse en un “compañero de viaje” a la vez incómodo y fiel; se presentó como el resultado inevitable de una conciencia escindida entre el submundo real efectivo y el submundo ansiado, vale decir, entre la vida que tuvo y la que deseó haber tenido. Para A. Costafreda (una persona para quien expresarse era vivir), aceptar la imposibilidad de la palabra –“¿Hay acaso un lenguaje? Pongo en duda”, escribe en *Suicidios...* (Costafreda, 1990: 247)– como medio de conocimiento, exploración y recreación de los diferentes mundos posibles –de las diversas experiencias vividas– fue como aprender a renunciar a la existencia, presentada ya como un escenario vacío de significación.

Líneas más arriba he afirmado que el mundo del texto (la construcción textual donde adquiere carta de naturaleza la estructura de conjunto referencial) no puede ser explicado sin tener en cuenta el mundo total, del que procede. Desde una perspectiva semiótico-literaria, entendemos por mundo tanto la estructura de conjunto referencial que se traduce a través de la intensionalización en el texto poético, como la totalidad de la realidad efectiva y no efectiva de la que, por medio de la constitución de los modelos de mundo correspondientes, pueden seleccionarse las estructuras de conjunto referencial para los

⁸ La muerte de Alfonso Costafreda (las circunstancias reales en que se produjo) suscitó una agria polémica entre quienes defendían el proceso degenerativo de la enfermedad y los que pensaban en el suicidio como causas directas de su fallecimiento. En cualquier caso, como indica M. Bacardí (1989: 41): “no importa gaire la manera com va morir o el grau d'intencionalitat. Potser val més considerar la situació extrema per la que passava el poeta en els últims temps. Situació que el duia a pensar contínuament en el suïcidi, a temptejar-lo”.

textos poéticos concretos (Albaladejo, 1989a: 195). Hablamos, de este modo, de mundo del texto (en el primer caso) y de mundo total (en el segundo). A pesar de la opinión en contrario de algún crítico eminente⁹, creo que la idea expresada al comienzo de este párrafo se presenta prácticamente irrefutable. Sea cual sea el enfoque que adoptemos, la poesía de Alfonso Costafreda (cualquier manifestación artística) no puede ser comprendida de manera global si ignoramos el comportamiento del mundo del texto con respecto a la realidad total de la que forma parte.

⁹ G. Steiner (1987: 88) ha escrito: "Estrictamente considerados, el poema, la pieza teatral o la novela son anónimos. Pertenecen al espacio topológico en que subyacentemente se instalan las estructuras y dispositivos gramaticales y de léxico. No es preciso que conozcamos el nombre del poeta para leer el poema".

BIBLIOGRAFÍA

- ALBADALEJO MAYORDOMO, T. (1983): "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual", *Lingua e style*, XVIII, 1, 3-46.
- (1985): "El estudio lingüístico-inmanentista de la Literatura. La poética lingüística", en P. Aullón de Haro, coord., *Introducción a la crítica literaria actual*, 2ª ed., Madrid, Playor, 141-151.
- (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (1989a): "La semántica extensional en el análisis del texto narrativo", en G. Reyes, ed., *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, El Arquero, 185-201.
- (1989b): *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- (1990): "Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo", *Epos*, VI, 303-314.
- (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- BACARDÍ, M. (1989): *Alfonso Costafreda. La temptació de la poesia*, Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
- BARRAL, C. (1988): *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets.
- (1990): *Años de penitencia*, Barcelona, Tusquets.
- CARNAP, R. (1978): "Significación y sinonimia en las lenguas naturales", en E. Coumet, O. Ducrot y E. Gattegno, eds., *Lógica y lingüística*, Buenos Aires, Nueva Visión, 111-125.

- COSTAFREDA, A. (1990): *Poesía completa*, ed. de J. Jové y P. Rovira, Barcelona, Tusquets.
- FERRÁN, J. (1981): *Alfonso Costafreda*, Barcelona, Júcar.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973): *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- (1981): "La poética lingüística y el análisis literario de textos", *Tránsito*, h-i, 11-16.
- (1985): *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Université-TRAMES.
- (1989): *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- y T. Hernández (1988): *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- LEVIN, S. R. (1987): "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en J. A. Mayoral, ed. (1987), 59-82.
- MAYORAL, J. A., ed. (1987): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- OHMANN, R. (1987): "Los actos de habla y la definición de literatura", en J. A. Mayoral, ed. (1987), 11-34.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1986-1990): "Poeticidad imaginaria –semántica y sintáctica– en la poesía de Concha Zardoya", *Revista de Investigación*, 141-166.
- RUBIO MARTÍN, M. (1987): "Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria", *Estudios de Lingüística*, 4, 63-76.
- (1991): *Estructuras imaginarias en la poesía*, Madrid, Júcar.
- STANOSZ, B. (1970): "Formal Theories of Extension and Intension of Expression", *Semiotica*, 2, 102-114.
- STEINER, G. (1987) : "Interpretar es juzgar", *El Urogallo*, 18, 84-97.
- TODOROV, T. (1978/1987): "El origen de los géneros", en M. Á. Garrido Gallardo, ed. (1987), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 31-48.