

**Sobre un poema de Rosalía:  
fonoestilística, morfoestilística y crítica generativa**

**Alfredo Rodríguez López-Vázquez**

**Formas de citación recomendadas**

**1 | Por referencia a esta publicación electrónica\***

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (2012 [1986]). “Sobre un poema de Rosalía: fonoestilística, morfoestilística y crítica generativa”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (II). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 167-171. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1869>>.

**2 | Por referencia á publicación orixinal**

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO (1986). “Sobre un poema de Rosalía: fonoestilística, morfoestilística y crítica generativa”. En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (II). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, 167-171.

\* Edición dispoñíbel desde o 23 de febreiro de 2012 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

## SOBRE UN POEMA DE ROSALÍA: FONOESTILÍSTICA, MORFOESTILÍSTICA Y CRÍTICA GENERATIVA

ALFREDO RODRIGUEZ LOPEZ-VAZQUEZ

Escuela Universitaria de F. del P. - Coruña

La crítica generativa en materia de poética no ha tenido resultados tan prometedores como los conseguidos en el terreno lingüístico por la teoría en la que se apoya. Ante la negativa del propio Chomsky (1) a considerar de interés la aplicación de sus teorías gramaticales al campo del análisis literario, y ante la dificultad de elaborar un método crítico en literatura que tuviera el mismo rigor científico y la misma claridad analítica que la GGT, los esfuerzos desarrollados por T. van Dijk (2), P. Kuentz (3) o S.J. Keyser (4), resultan poco prometedores. De hecho, los mejores logros en crítica generativa proceden de estudios basados bien en zonas de la poética muy apoyadas en la estilística clásica (M. Riffaterre, J.M. Adam) bien en antiguos modelos metodológicos adaptados al nuevo cuadro teórico (los trabajos de J. Paris sobre el teatro de Shakespeare, o los de Halle y Keyser sobre métrica).

Quizá resulta excesivamente pretencioso por nuestra parte, pero nos parece posible insistir en algunos aspectos de crítica generativa que son aplicables al estudio de la poética, y que deberían permitir ahondar en aspectos estilísticos que la poética clásica ha dejado algo de lado. Hemos escogido para ello un poema de Rosalía de Castro, el poema número XVIII de *Follas Novas* (5), que se presta muy bien al análisis, al ser muy breve (10 versos) y estar elaborado sobre un principio poético basado en la variación y el contraste. El poema es este:

---

(1) Véase sobre esta postura de N. Chomsky los párrafos de su entrevista con Mitsou Ronat, publicada bajo el título de *Conversaciones con Chomsky*, Grijalbo, 1977.

(2) Especialmente el artículo publicado en el volumen colectivo *Essais de Sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972, compilación de A.J. Greimas. El artículo de Teun van Dijk se llamaba "Aspects d'une théorie générative du texte poétique" y ha sido el punto de partida de una serie de estudios de carácter metodológico.

(3) Para los trabajos de P. Kuentz ver el número extra 16-17 de la revista *Change*, con el título *La critique générative*, Ed. Seghers-Laffont, Paris, 1973. También su trabajo teórico previo en el número 16 de la revista *Communications*, Du Seuil, Paris, 1970.

(4) Samuel Jay Keyser es especialista en métrica y colaborador habitual de Morris Halle. La tesis Keyser-Halle sobre métrica se halla recogida en las antologías de la revista *Change* publicadas por la editorial 10/18, U.G.E., Paris, 1975.

(5) Para las citas y el texto seguimos la edición de poesía gallega preparada por Benito Varela Jácome, para las ediciones EG.

Co seu xordo e constante mormorío  
 atraime o oleaxen dese mar bravío,  
 cal atrai das serenanas o cantar.  
 “Neste meu leito misterioso e frío  
 —dime—, ven brandamente a descansar.”

El namorado está de min... ¡o deño!,  
 i eu namorada del.  
 Pois saldremos co empeño,  
 que si el me chama sin parar, eu teño  
 unhas ansias mortais de apousar nel.

La organización estrófica es bímembre y se puede advertir ya en este nivel el principio de la variación: cada estrofa desarrolla dos rimas, la primera AABAB, y la segunda ABAAB (para ser exactos, AbaAB). Es decir, el reparto de rimas (dos distintas para cinco versos por estrofa) empieza ya por ofrecer variación en su disposición interna. También hay repetición con variación en el metro: endecasílabos todos en la primera estrofa, endecasílabos y heptasílabos en la segunda. La rima presenta variación en el uso de la rima aguda (cantar/descansar, y del/nel) frente a la llana, que es la más corriente. De hecho hasta la disposición interna de la rima aguda varía de una estrofa a otra (rima aguda en 3<sup>o</sup> y 5<sup>o</sup> verso para la primera estrofa, y en 2<sup>o</sup> y 5<sup>o</sup> para la otra).

El mismo principio de repetición con variación aparece en los usos sintácticos: el esquema ((Adj + Adj) (N)) del primer verso (xordo e constante mormorío) varía en el cuarto verso y pasa a ser ((N) (Adj + Adj)). Se podría hablar para definir este par mínimo de una Transformación de orden:  $E_1 + E_2 \Rightarrow E_2 + E_1$ . En realidad esta sencilla transformación de orden es la que explica también todos los tipos posibles de hipébaton, una vez establecida la variabilidad y alcance de su aplicación. Así los versos segundo y tercero, que en el plano semántico funcionan por medio de una comparación, proceden de la aplicación de esta transformación en un caso al nivel de la predicación:  $FN + FV \Rightarrow FV + FN$  (o oleaxen dese mar bravío + atraime  $\Rightarrow$  atraime + o oleaxen dese mar bravío), y en el otro caso, primero al nivel de la predicación (o cantar das serenanas + atrai  $\Rightarrow$  atrai + o cantar das serenanas), y luego al nivel de la frase nominal compleja (o cantar + das serenanas  $\Rightarrow$  das serenanas + o cantar). En otros casos la variación no se produce por transformación de orden, sino de elisión: El namorado está de min / i eu namorada [Ø] del. La comparación entre la resolución técnica de la primera estrofa y la de la segunda delatan la variación transformacional que se produce: la construcción de la primera se apoya en el hipébaton; la segunda carece de hipébaton.

Pasaré ahora a describir cada estrofa como un sistema de elementos léxicos. Excluyendo las partículas gramaticales, y los modelos sintácticos que ordenan el material léxico, la primera estrofa puede leerse como un conjunto A de elementos léxicos pertenecientes a tres subconjuntos:  $A_{adj}$ ,  $A_{nom}$  y  $A_{ver}$  lo que nos da la relación siguiente:

A<sub>adj</sub> (xordo, costante, bravío, misterioso, frío, branda)

A<sub>nom</sub> (mormorio, oleaxen, mar, serenas, cantar, leito)

A<sub>ver</sub> (atrai, atrai, di, ven, descansar).

Hemos retirado los clíticos y hemos tomado el adverbio *brandamente* como una realización contextual del adjetivo *brando/a*. En total, el conjunto léxico que define a la estrofa A consta de 16 elementos, uno de ellos repetido (atrai), lo que hace 17 ocurrencias léxicas. Cada subconjunto tiene una extensión muy similar. Aplicando esto a la estrofa B los resultados son muy distintos:

B<sub>adj</sub> (namorado, namorada, mortais)

B<sub>nom</sub> (deño, empeño, ansias)

B<sub>ver</sub> (está, saldremos, chama, parar, teño, apousar)

En este caso es el subconjunto de elementos léxicos verbales el que prevalece sobre los otros dos. Incluso comparando A<sub>ver</sub> con B<sub>ver</sub> notamos inmediatamente una diferencia: los elementos de A<sub>ver</sub> son realizaciones del actante 1 (oleaxen) o bien, como *descansar*, aparecen en forma cero (infinitivo, forma no personal). En cambio los elementos de B<sub>ver</sub> son realizaciones del actante 1, del actante 2 (eu), de un actante complejo que asume a ambos ([el i eu] saldremos), o bien formas variables del infinitivo. Si definimos las ocurrencias verbales respecto a rasgos gramaticales según el criterio de que la primera persona implica lo subjetivo, está claro que la estrofa A es objetiva y la B subjetiva. Pero, ¿qué relación existe entre el léxico de A y el léxico de B? A primera vista se advierte que formas como *descansar* y *apousar* son variantes semánticas, o que *atrai/chama*, y *costante/sin parar* también lo son.

Resulta curioso observar que el análisis léxico nos da un elemento repetido en cada estrofa: *atrai/atraime* en la primera, y *namorado/namorada* en la segunda. Como en realidad el poema desarrolla en su articulación semántica un pensamiento de tipo amoroso: [ i) el mar me atrae y me invita a descansar en su lecho; ii) el mar y yo somos dos enamorados y lograremos nuestro deseo], cabe pensar si el objetivismo de la primera estrofa y el subjetivismo de la segunda no son precisamente complementarios de este desarrollo bifronte. Si la primera estrofa se basa en la *atracción*, y su protagonista es el oleaje del mar, la segunda se basa en el cumplimiento de ese deseo, y el protagonista es plural: el enamoramiento es el resultado lógico de esta situación; ahora bien, ese enamoramiento incluye la muerte del *yo* poético, expresada de una forma violenta en la idea de *ansias mortais*. El ansia de amor y el ansia de muerte (en gallego, *amor y a morte*) se funden en un lexema que también se nos aparece como una variación fonológica: aMOR/MORTE.

Voy a partir ahora de una hipótesis crítica en función de este primer apartado del análisis. Esta hipótesis propone que la forma definitiva del poema desarrolla una variación sintáctica, una variación morfoestilística y una variación fonostilística, y que todas ellas dependen de una variante semántica desarrollada alternativamente en una y otra estrofa. Antes de detallar los puntos de mi argumentación llamaré la atención sobre la importante situación del vocablo *mormorio* dentro de este poema: apa-

rece como término del primer verso. En cuanto al corpus léxico de la obra poética de Rosalía en lengua gallega, este vocablo es un *hápax*, y además, muy llamativo: en efecto, entre *Cantares gallegos* y *Follas novas*, los vocablos utilizados para designar el concepto que en español es *murmullo*, son muy diversos: murmurio, marmurio, murmuxo, este mormorio, y, en variantes verbales, mormoruxar, murmuxar, mormuxar, marmurar, mormurar, marmular. Todas ellas se pueden resumir en dos principios: presencia o ausencia de fonema sibilante palatal (grafema *x*), y variación léxica /mar-, mor-, mur-/ , con o sin reduplicación.

El principio que rige en todas las variantes, excepto en *mormorio*, es que el acento cae en la base léxica, quedando el o los morfemas, como es normal, sin acento. Observemos ahora lo que sucede en el verso siguiente: el sintagma *mar bravío* es variante de *mar bravo*; ahora bien, entre *bravo* (BRAV-o) y *bravío* (BRAV-í-o) la variación, además de dar una rima distinta, e introducir una leve alteración semántica, *desacentúa* la base léxica por efecto de la introducción de un interfijo. Mi sospecha es que el vocablo *mormorio* —un *hápax*, no lo olvidemos— ha sido forjado precisamente por atracción de esta variante bravo/bravío. Seguramente ha actuado como coadyuvante el hecho de la proximidad paradigmática y semántica de *amorío*. Voy a expresar la sospecha de que, al producirse el mismo fenómeno en los tres casos se refuerza la desacentuación como regla generativa: aMOR/aMOR-í-o; morMURio/morMOR-ío. En estos dos casos (pero en BRAV-o/BRAV-í-o), nos encontramos con una sílaba desacentuada en la base léxica, sílaba que coincide para dos raíces léxicas distintas. En el caso de a-MOR aparece como una variante de un archimorfo que incluye, MAR/MOR (amar, amor); en el caso de mor-MOR-ío, la sílaba es una realización de otro archimorfo MUR/MOR en posición tónica, que además permite una variante más amplia en posición átona: MAR/MOR/MUR. La secuencia de dos archimorfos MOR-MOR debe interpretarse como una reduplicación, y tiene efecto estilístico de enfático. Dicho de otro modo: Rosalía hubiera podido muy bien escoger una variante tónica como *murmuxo*, *marmurio*, *marmulio*, *mormurio*, etc., que están en su repertorio léxico. En este caso se habría visto afectada, o bien la rima, o bien el verso mismo, o ambas cosas. Dentro de la ordenación estrófica del poema, el vocablo *mormorio* integra un eje mínimo de rima, que une “mormorio, bravío, frío”, y al mismo tiempo genera una serie especificada por la aparición de la sílaba léxica -MOR-; dentro de la estrofa, el elemento contrastivo es MAR, que hace rima sintagmática: marbravío/mormorio. Sin embargo en la estrofa B, -MOR- aparece con un notable rendimiento: naMORado, naMORada, MORTais. En todos los casos se ha producido el fenómeno de desacentuación. La impresión estilística es que el vocablo formado permite generar la serie: mormorio, namorado, namorada, mortais. Además, *mormorio* introduce fonoestilísticamente una ruptura de secuencia vocálica, es decir selecciona un *hiato* frente a un diptongo, y en consecuencia alarga silábicamente la palabra. A este alargamiento en la *forma* corresponde en el fondo estilístico una sensación de lentitud, de morosidad. Es fácil observarlo por la simple comparación melódica entre el decasílabo de ritmo becqueriano: *co seu xordo e costante marmurio* que se ha rechazado, y el endecasílabo con tres acentos que se ha seleccionado: *co seu xordo e costante mormorio*. Este prin-

cipio de variación morfoléxica, con reflejo en la estructura acentual del verso tiene mucho que ver con el juego estrófico que desarrolla la rima. En esta primera estrofa los pies métricos de cada verso seleccionan las acentuaciones silábicas de la vocal A, mientras que las rimas seleccionan la alternancia entre A e I. En los pies métricos tenemos: xOrdo, costAnte, atrAIme, oleAxen, mAr, serEnas, lEIto, misterIOso, dIme, brandamEnte; en las rimas: mormorIO, bravIO, frIO, cantAr, descansAr. En esta primera estrofa a la tonalidad dominante A/A-I se opone una tonalidad subdominante que hace contrapunto en los pies métricos: la vocal E.

En cuanto a la segunda estrofa, la organización de la rima se basa en la repetición/variación de E acentual aguda (dEI, nEI) y E acentual llana (dEño, empEño, tEño); sin embargo en la estrofa la vocal seleccionada por los pies métricos es precisamente la A (namorAdo, estA, namorAda, chAma, parAr, Ansias, mortAIs, apou-sAr). Parece claro que la E mantiene una base lírica organizada a partir de EI, Eu, dEI, EI, Eu, nEI que incluye a los dos actantes poéticos; contrastivamente, el último verso está construido como una expansión acentual de la A (Ansias, mortAIs, apou-sAr) recogiendo variantes léxicas y fonéticas de elementos de la primera estrofa: mar, cantar, descansar. Falta por señalar el efecto provocado por la ruptura estrófica que supone la aparición de los dos heptasílabos. El primero, *i eu namorada del*, tiene en gallego una curiosa peculiaridad: al oído es indistinguible de un posible verso oculto en segunda lectura: *i eu na morada del*, en donde la base léxica aMOR se transforma en la base léxica MORAr, con desacentuación similar a la que transformaba *marmurio* en *mormório*. Se sugiere así a la muerte, última y definitiva morada, sugerida fónicamente y respaldada semánticamente por la serie: *brandamente, descansar, parar, apousar*, y el *leito misterioso e frío* de la primera estrofa. Ese reposo final es el desenlace de una especie de arrullamiento amoroso desarrollado a partir del *mormorio*, de uso bifronte: por un lado el *amoroso* y por otro el *mortal*. De ahí la imagen clásica del *cantar* de las sirenas, utilizada en el verso tercero. El fondo último del poema reposa en la identificación entre el amor y la muerte, principio de organización estructural que lleva a la selección léxica y fónica de las distintas variantes del poema, favoreciendo soluciones acentuales, métricas, de rima y sintagmáticas. La capacidad generativa de la primera selección léxica implica ya toda la secuencia poética ulterior: mormorio, mar, namorada, apousar.

Queda tan sólo por observar un fenómeno estilístico: si el poema, como parece, desarrolla una llamada amorosa de carácter mortal, al plano acentual evidente le corresponde un plano acentual oculto, del mismo modo que al plano actancial (mar:el/namorada:eu) le corresponde un plano atributivo. No aparecen como sustantivos, sino como adjetivos (namorado/namorada/mortais) las referencias al amor y a la muerte. No se alude a lo sustantivo /AMOR/MORTE), sino a lo adjetivo. De la misma manera no se acentúa métricamente lo que está sugerido de manera velada pero constante: el mormorio.