

Paralelismos y equivalencias en “Una Noche” de Silva

FABIO JURADO VALENCIA

Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia

1. PARALELISMO Y EQUIVALENCIA POÉTICA, SEGUN JAKOBSON

El célebre ensayo de Jakobson sobre “La nueva poesía rusa”, expuesto y debatido en el año de 1919 en el seno del Círculo Lingüístico de Moscú, constituye el aporte más importante a las primeras fundamentaciones en teoría literaria de la corriente formalista. A partir de este trabajo, las reflexiones del “formalismo” se orientarán, definitivamente, hacia la búsqueda de los instrumentos necesarios para la construcción de una disciplina —la Poética— que deleve y describa los rasgos particulares de esa clase de textos llamados poético-literarios.

Tres aspectos, según Jakobson, interactúan en los procedimientos del hacer poético: “la tradición poética presente, el lenguaje cotidiano actual y la tendencia poética que preside esa manifestación particular”. Jakobson reconoce, en otras palabras, cómo cuando el escritor ejerce su oficio actualiza tres códigos distintos a la vez: el código del lenguaje poético heredado, el código del lenguaje cotidiano y el código estético, o manera “personal” de matizar el lenguaje poético.

Con estas precisiones, Jakobson comienza a dar los primeros pasos en la elaboración de una teoría sistemática sobre las funciones de la lengua en su interacción con los procesos literarios, cuestión que abordará durante todo el trayecto de su obra, preocupado siempre por describir las leyes que rigen a ese tipo de manifestaciones verbales. Así, en “La nueva poesía rusa” había destacado ya la importancia del concepto de “paralelismo”, concepto que, al lado del de “equivalencia”, prevalecerá en el desarrollo ulterior de sus teorías. En el fondo, con el concepto de paralelismo Jakobson quiere demostrar que en un texto poético ninguna de sus unidades aparece atomizada sino, al contrario, todas y cada

una de sus unidades establecen relaciones de equivalencia de distinto tipo: equivalencias o paralelismos fónico-fonológicos, equivalencias o paralelismos morfo-sintácticos, equivalencias o paralelismos léxico-semánticos, equivalencias entre una y otra estrofa, etc. Este será, en suma, el punto álgido de las formulaciones de Jakobson, apoyadas siempre en los constructos teóricos de esa disciplina que habría de revolucionar el pensamiento filosófico y científico del siglo XX: la lingüística.

Pero será en los fecundos debates del Círculo Lingüístico de Praga donde estas teorías encontrarán su plena cohesión. El Círculo Lingüístico de Praga es fundado en el año de 1926. Entre sus fundadores se cuenta a Jakobson, al lado de Mukarovski, Tinyanov y Trubetskoy. En la primera etapa de debates y trabajos investigativos, Jakobson se propuso insistir sobre ciertos aspectos neurálgicos de las teorías formalistas. Reiterar, por ejemplo, que no es la función emotiva la que predomina en las expresiones poéticas; reconocer la importancia de trazar el límite entre lenguaje cotidiano-práctico y lenguaje poético; sustentar en qué consiste el "valor autónomo" del enunciado poético y tratar de describir con rigor las leyes que lo originan, son algunos de los problemas que Jakobson desarrollará en el Círculo de Praga.

El primer artículo publicado, generado por los debates de Praga, data de 1934: "¿Qué es la poesía?". En este artículo, Jakobson habrá de ratificar y sistematizar el campo conceptual esbozado en "La nueva poesía rusa". Además de responder a los detractores del formalismo, quienes pretendían reducir las teorías formalistas a una mera suma estadística de consonantes y palabras, Jakobson retoma aquí de nuevo las inquietudes esbozadas en sus primeros trabajos — primera etapa formalista — en torno a la vieja pregunta sobre "qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte". "La poesía es la formalización de la palabra con valor autónomo", nos dirá; paso seguido, señalará como objeto de aquella disciplina en vías de construcción — la Poética — no a la literatura en sí, sino a la literariedad ("literaturnost"), es decir, "aquello que hace de una obra dada una obra de arte".

La "literariedad" entendida como la "poeticidad" de un determinado texto, se manifiesta, según Jakobson, en la medida en que "la palabra sea sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión emotiva"; dicho en otras palabras, un texto será poético cuando sus palabras no sean "meros índices indiferentes de la realidad", sino que generen una ambigüedad y una autonomía propia, que inclusive lleguen a poner en crisis la realidad misma.

Tal autonomía del texto poético está dada en esa tendencia del discurso por oscurecer la forma y el sentido de las palabras. Es lo que para Shklovski constituye el procedimiento verbal del "extrañamiento", que consiste en darle un tratamiento particular a los referentes representados, ubicar los referentes "en un contexto inhabitual, que implica, a la vez, una infracción al código de la lengua práctica y un desplazamiento semántico que incluye al objeto representado en paradigmas lingüísticos inusitados"¹. De algún modo, esta caracterización reivindica

¹ J. Pascual Buxó. *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, UNAM., México, 1978, pág. 23. (El citado libro es, sin duda alguna, uno de los mejores comentarios críticos a la obra de R. J.).

aquella posición de Jakobson, según la cual "la poesía nos protege de la automatización, de la herrumbre que amenaza nuestra fórmula de amor y de odio, de rebelión y de reconciliación, de fe y de negación"².

En un artículo posterior a "¿Qué es la poesía?" Jakobson vuelve sobre el problema de las funciones en la comunicación, para demostrar cómo en todo proceso discursivo se cumple una readecuación o remodelación jerarquizada de las distintas funciones, determinadas siempre por una "dominante". "La dominante", título del artículo, es el resumen de varias conferencias dictadas en la Universidad Masaryk de Brno, en el año de 1935, en torno a los estudios lingüístico-literarios de la escuela formalista.

En "La dominante", siguiendo esa constante interpelación científica, Jakobson recupera formulaciones anteriores para ampliarlas y hacerlas más precisas. Así, por ejemplo, la poesía ya no será definida sólo como "un enunciado orientado a la expresión", sino como "un mensaje verbal en el cual la función estética de la lengua es la dominante". Con esta definición, Jakobson explicará la estructuración gradual de las funciones lingüísticas, una de las cuales prevalece sobre las otras, por efecto de subordinación.

Pero será sólo hasta 1958 que Jakobson presentará en "Lingüística y poética", quizás el artículo más importante para una aproximación al análisis del poema, la versión definitiva de su teoría sobre las funciones de la lengua y sus implicaciones para con el discurso literario. Para explicar el lugar ocupado por cada función y con la intención de destacar la función que predomina en los textos poéticos, Jakobson recurre al esquema de los factores que participan en cualquier proceso de comunicación verbal, y subyacente a cada factor identifica la función pertinente:

	CONTEXTO (referencial)	
EMISOR (emotiva)	MENSAJE (poética)	RECEPTOR (conativa)
	CODIGO (metalenguaje)	
	CONTACTO (fática)	

Una esquematización de estas funciones, nos dice Jakobson, "exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo, cualquier acto de comunicación verbal":

El **destinador** manda un mensaje al **destinatario**. Para que sea operante, el **mensaje** requiere un **contexto** de referencia (un 'referente', según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario pueda captar, ya verbal, ya susceptible de verbalización; un **código** del todo, o en parte cuando menos, común a destinador

2 En un escrito de Jakobson de 1928.

y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al decodificador del mensaje); y, por fin, un **contacto**, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación”³.

Dependiendo del énfasis que el discurso realice sobre cada uno de estos factores, énfasis muy relacionado con la intencionalidad del hablante, una función emergerá como dominante, remodelando a las demás. Ninguna de ellas desaparece, por supuesto, sino que se subordinan de acuerdo a ese énfasis discursivo.

Así, “la llamada función **emotiva** o ‘expresiva’, centrada en el **destinador**, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando”. La intención está orientada a producir “una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida”; su soporte lingüístico está dado en las interjecciones y en cierto tratamiento peculiar del sistema fónico. Cuando el emisor habla “entre sollozos”, tiende más a demarcar su afección emotiva que el mensaje mismo; así pues, la función emotiva puede hacer subordinar a las demás funciones, en casos, por ejemplo, como el melodrama popular o familiar, el discurso demagógico o la amalgama de locuciones propias de la pedantería.

La función **conativa** está orientada hacia el **destinatario**. Esta función “halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo” y, por supuesto, se apuntala con registros verbales propios de la segunda persona. Jakobson cita como ejemplos de la función conativa, las locuciones propias del discurso mágico, encantatorio: “¡Agua, río, rey, amanecer! Manda la pena más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra gris que nunca más pueda salirse de él, que no vuelva más la pena a ser una carga para el ligero corazón del siervo de Dios, que la pena se vaya y se hunda” (hechizo de la Rusia septentrional)⁴. Por nuestra cuenta diremos, como lo han reconocido muchos semiólogos, que la fuerza persuasiva de la propaganda está asentada en la orientación hacia el destinatario, es decir, en el énfasis conativo (“fume fama/fume fino”; Tome Aguila, “sin igual y siempre igual”).

La orientación hacia el **contacto**, o el énfasis reiterado sobre este factor, recibe el nombre de función **fática**, término tomado de las teorías antropológicas de Malinovski. Hay marcas, nos dice Jakobson, “que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona (‘Oye, ¿me escuchas?’), para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene”. Esta es la primera función verbal adquirida por los niños, “quienes gustan de comunicarse ya antes de que puedan emitir o captar una comunicación informativa”. Es, así mismo, la única función compartida por los seres humanos y los pájaros hablantes (“el interés por iniciar y mantener una comunicación es típica de los pájaros hablantes”). Un rol de gran importancia desempeña la función fática en diversidad de discursos, como el pedagógico, en el que la huella fática

³ R. Jakobson. “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 352.

⁴ R. Jakobson. Ob. cit. pág. 356.

está dada en el tono sostenido de la voz, en los signos gestuales y corporales, en ciertas muletillas verbales ("¿entienden?"; "ven, qué fácil") y en ciertas posibilidades de recuperar el propio lenguaje del estudiante para retroalimentar la información.

Cuando el **destinatario** pregunta por el **código**, esto es, cuando pregunta por el lenguaje mismo, es el **metalenguaje** como función lo que está prevaleciendo en el discurso. Preguntarse sobre el significado de un término desconocido, o de una fórmula o enunciado, en un determinado discurso, es averiguar por fragmentos de sentido de ese discurso. Así pues, "cuando el destinador y/o destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el código: entonces realiza una función metalingüística". Esta función se actualiza también en el lenguaje cotidiano. Jakobson cita el siguiente ejemplo de diálogo metalingüístico:

- Al repelente le dieron calabazas.
- ¿Qué es dar calabazas?
- Dar calabazas es lo mismo que catear.
- ¿Y qué es catear?
- Catear significa suspender.
- Pero ¿qué es un repelente? — insiste el preguntón, que está in albis en cuestión de vocabulario estudiantil.
- Un repelente es (o significa) uno que estudia mucho.

Jakobson concluye que "la información que vehiculan todas estas oraciones ecuacionales se refiere simplemente al código léxico del español; su función es estrictamente metalingüística. Todo proceso de aprendizaje de la lengua, especialmente la adquisición por parte del niño de la lengua materna, recurre ampliamente a estas operaciones metalingüísticas; y la afasia puede a menudo ser definida como la pérdida de la capacidad de hacer operaciones metalingüísticas"⁵.

La función **referencial**, de otro lado, se constituye en dominante en los discursos científicos y denotativos (discursos unívocos). En la lengua práctica cotidiana, en las conversaciones, en la información noticiosa, en los textos guías o manuales escolares, en los ensayos de reflexión tecnológica, literaria, filosófica o humanística, el énfasis comunicativo se ejerce sobre el contexto (o sobre el referente nombrado). Tratar los referentes, en suma, de una manera clara, sencilla y unívoca es la intención de todo discurso referencial o pragmático.

Finalmente, Jakobson nos dice que "la orientación hacia el **mensaje** como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje". El mensaje se presenta como "auto-reflexivo", según explicaciones de Eco, movido siempre con la intención de atraer al destinatario hacia sí. El mensaje parece volcarse sobre sí mismo, guiado por procedimientos particulares que Jakobson contempló, si no exhaustivamente, sí con el rigor que merecía el problema.

Seguindo su propia convicción, en torno a la pertinencia por precisar la función dominante en los discursos, Jakobson aclara que "cual-

quier intento de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de limitar la poesía a la función poética, sería una simplificación engañosa". Pascual Buxó, al resumir dicha aclaración, anota que:

... la función poética no es la única que interviene en el arte del lenguaje, sino sólo la función dominante, en tanto que en las demás actividades lingüísticas representa un aspecto meramente accesorio. Así pues parece haber quedado claramente establecido que la utilización del verso (y, en general, de los demás procedimientos característicos de la función poética) sobrepasa los límites de la poesía, aunque — al propio tiempo — el verso implique necesariamente la función poética...⁶

El caso de la propaganda, sea ésta comercial, política o espiritualista, en muchos casos nos muestra cómo discursos no propiamente poéticos recuperan y manipulan esa función con el fin de reforzar los mecanismos persuasivos en los destinatarios. En efecto, el paralelismo y el principio de repetición, base constitutiva del discurso poético, llega a conformarse en soporte del discurso propagandístico. Este discurso recurre a ciertas figuras fónicas (aliteración, paronomasia, homofonía, ritmo, rima, etc.) y ciertas figuras retóricas (metáforas, hipérbolos, anáforas, etc.), pero orientadas siempre hacia el destinatario, esto es, hacia la función conativa. Lo que importa no es el contenido del mensaje, sino la capacidad persuasiva y sugestiva del mismo, la coacción a hacer interiorizar una supuesta verdad: enajenar al destinatario hacia una intención del destinador. Señalemos algunos ejemplos:

Lotería de Córdoba
juega todos los martes
y cae en todas partes.

Contra zancudos, moscas y mosquitos
Cúpez fulmina volando.

Coca-Cola,
la chispa de la vida.

2. EL TEOREMA DE JAKOBSON

La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia.

Apoiado en aquella formulación de de Saussure, según la cual todo mensaje verbal es construido sobre la base de dos operaciones, la selección y la combinación, esto es, que la cadena de habla es ordenada de acuerdo a los ejes paradigmático y sintagmático, Jakobson estableció la manera en que este mismo procedimiento es reordenado por la función poética. Así, si bien es cierto la lengua en su función práctica-referencial, como en todas sus demás funciones, recurre para su actualización al proceso de selección en el eje paradigmático de los signos y al proceso

⁶ Ob. cit. págs. 39-40.

de combinación, en el eje sintagmático, de esos signos paradigmáticos, la lengua en su función poética, aunque utilice los mismos procedimientos, los actualiza de manera distinta.

Para Jakobson, "la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia"⁷. Esto quiere decir, que la equivalencia, sea ésta de semejanza u oposición, que rige el eje paradigmático, es utilizado también para la combinación en el proceso de contigüidad de la secuencia. De tal modo, "la contigüidad de dos términos, dos sintagmas, dos oraciones, produce una equivalencia o un paralelismo explícitos, semejantes a la equivalencia o al paralelismo — por sinonimia o antinomia — implícitos en la selección de términos del paradigma. Así, el principio de equivalencia en el eje de combinación produce la ambigüedad y la polisemia del proceso sintagmático"⁸.

No cabe duda que esta postulación jakobsoniana configura el primer intento serio por fundamentar una hipótesis general relacionada con la estructura del lenguaje poético. Nicolás Ruwet ha sido el primero en reconocer su importancia. Ruwet, traductor de la obra de Jakobson al francés, al glosar dicha postulación ha reconocido que "el lenguaje poético proyecta las relaciones de equivalencia que generalmente se dan en el eje paradigmático (el eje de la selección o las sustituciones) junto con las que se dan en el eje sintagmático (el eje de la combinación o concatenaciones)"⁹.

Tal procedimiento supone, como lo aceptaron los miembros del Círculo Lingüístico de Praga en las tesis de 1929, una violación a las normas convencionales de la lengua práctica, porque el predominio del paralelismo y la equivalencia (reiteraciones de tipo fónico-fonológico, morfo-sintáctico, léxico-semántico, retórico, etc.) en la secuencia, generan universos de ambigüedad sólo permitidos en los textos artísticos. Es por eso que Jakobson, "al resumir las consecuencias de la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia, hiciera hincapié en la capacidad de reiteración inmediata o diferida del mensaje poético que, transformado en una 'permanencia', queda 'reificado' en sí y en sus elementos constitutivos"¹⁰.

Redondeando estos presupuestos, digamos que es ese principio de repetición (por oposición o similaridad), inherente a los procedimientos artísticos (aunque no sea de su exclusividad) el generador principal de ambigüedad y por tanto el desautomatizador de la lengua misma. El proceso de desautomatización, o de relexicalización, instaura otros niveles de sentido que van más allá de los significados socialmente convenidos.

El análisis del texto poético implica pues, una descripción de esos distintos niveles equivalentes, puntales en la identificación de los sentidos profundos que lo contienen y lo tensionan. No hay que olvidar que en los procesos literarios, sonido y sentido se correlacionan, o, como afir-

⁷ Ob. cit. pág. 360..

⁸ Mónica Mansour. Tuya, mía, de otros. La poesía coloquial de Mario Benedetti. México, UNAM, 1979, pág. 17.

⁹ Citado por P. Buxó, pág. 36.

¹⁰ P. Buxó, Ob. cit., págs. 43-44.

mara Jakobson, "la semejanza fonética se siente como relación semántica. El juego de palabras o, para decirlo de una manera más culta, y quizá más exacta, la paronomasia reina en el campo de la poesía, y sea cual sea el alcance de su imperio la poesía es por definición intraducible. . ." ¹¹.

Así pues, a partir de la exposición del teorema, Jakobson ha podido distinguir, de manera tajante, el lugar ocupado por la crítica literaria y los "estudios literarios". La "crítica literaria", nos dice Jakobson, acostumbra "sustituir con un juicio subjetivo y censorio la descripción de los valores intrínsecos de la obra literaria", mientras que los "estudios literarios" intentan aproximarse a un "análisis científico y objetivo del arte del lenguaje". La exégesis expuesta por Pascual Buxó, al respecto, es muy pertinente: "La crítica, al proclamar sus gustos y opiniones, parece cerrar toda posible discusión sobre la obra ya dictaminada; los 'estudios literarios' — como los entiende Jakobson — al describir la estructura gramatical y semántica de la obra proporcionan nuevas y más sólidas bases para su interpretación" ¹².

Inconsecuente hubiera sido Jakobson, si no se hubiera preocupado por ilustrar, con ejemplos concretos, sus propias reflexiones teórico-metodológicas. Pero, preocupado por consolidar y difundir sus formulaciones, desarrolla, en la década del 60, una serie de aplicaciones analíticas que hoy son de obligatorio conocimiento por quienes se encuentran comprometidos con los estudios literarios.

Algunos de los análisis aplicados, que aparecen en **Questions de poétique**, fueron traducidos al español por Juan Almela con el título de **Ensayos de poética** ¹³. En el fondo, con estos análisis, Jakobson se propone demostrar cómo los paralelismos fónicos y morfosintácticos son generadores de equivalencia semántica. Uno de estos ensayos, sin duda alguna el más lúcido, fue realizado con la colaboración de Levi-Strauss: "Los gatos de Baudelaire". En este trabajo, los autores describen los paralelismos en sus distintos niveles (fónico-semántico, morfosintáctico, rítmico-estrófico) para destacar cómo el poema citado, en tanto objeto autónomo, resiste distintas posibilidades de descodificación estructural. En el plano semántico-connotativo, identifican relaciones triádicas (gatos-sabios-enamorados) para señalar la indiscutible correlación de sentidos: "los lomos fecundos recuerdan la 'volupté' de los enamorados, como las pupilas la 'science' de los sabios; 'magiques' se refiere al fervor activo de los unos, 'mystiques' a la actitud contemplativa de los otros".

3. PARALELISMOS Y EQUIVALENCIAS EN "UNA NOCHE" DE SILVA

La estructura poética, recordemos, está determinada por una red particular de semejanzas y oposiciones. Para reconocer e identificar dicha estructura es pertinente segmentar el texto para después integrarlo en la perspectiva de la exploración del sentido. El primer paso en dicha

¹¹ "Los aspectos lingüísticos de la traducción", en Ob. cit. pág. 77.

¹² P. Buxó. Ob. cit. pág. 47.

¹³ Nos referimos a **Ensayos de poética**, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

segmentación está dado por la descripción de los paralelismos lingüísticos (paralelismos fónicos, morfosintácticos y léxico-semánticos), a partir de los cuales se desentrañan los sentidos potenciales, alegóricos, que el texto contiene en sus niveles más profundos.

En el poema "Una noche", de Silva, los paralelismos fónicos están contruidos fundamentalmente por una continua repetición, ya sea de una misma palabra, un mismo fonema o rimas, sean éstas interiores o exteriores. Su comienzo marca, fonémicamente, el eco sonoro de términos que perdurarán en el itinerario de todo el poema. Las palabras "Noche" y "sombra", constituyen los núcleos fonémicos en torno a los cuales la paronomasia y la aliteración erigirán su iconicidad (las imágenes y las sensaciones). La repetición, en efecto, de "Una noche" refuerza el ambiente sombrío, triste y extraño que vehiculan la 'm' y la 's' aliterada del segundo verso y la 'l', 'm' y 's' del tercer verso. Las rimas interiores, o rimas en un mismo verso, como en "toda llena", "músicas de alas", "ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas", "ceñida toda", "muda y pálida", "amarguras infinitas", en las que predomina la 'a', a manera eufónica sugestionan el lamento y el misterio que cobija a todo el poema. Esta 'a' se acentúa en los versos exclamativos, en los que se revela la actitud expresiva y desesperante del destinador lírico, y se constituye en constante de rima vocálica:

Y eran una
 Y eran una
 ¡Y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!

Todos estos versos establecen equivalencias por repetición. Cada verso, a su vez, establece sus propios paralelismos, por semejanza fónica interna y contigua: paronomasia continua y relajada ("sola sombra larga") y aliteración sostenida ("eran una sola sombra larga")*. Los sonidos parecen estar reduplicándose, creando la sensación de encajonamiento sonoro; dicho encajonamiento, como caja de resonancia, ayuda a simular el tono de lamentación que engloba al poema en su conjunto.

Este procedimiento repetitivo se realiza con otros sintagmas, en otros dos momentos del poema:

Iba sola
 Iba sola
 ¡Iba sola por la estepa solitaria!

en el que de nuevo la paronomasia y la aliteración recalcan el mismo sentido de desolación, iconizado por la repetición (entre "sola" y "por la" hay paronomasia perfecta). De nuevo la función expresiva, marcada por la exclamación, cohesiona la intención evocativa y dolorosa a la que apunta el destinador.

* En poesía, es común que la paronomasia vaya siempre acompañada de aliteraciones.

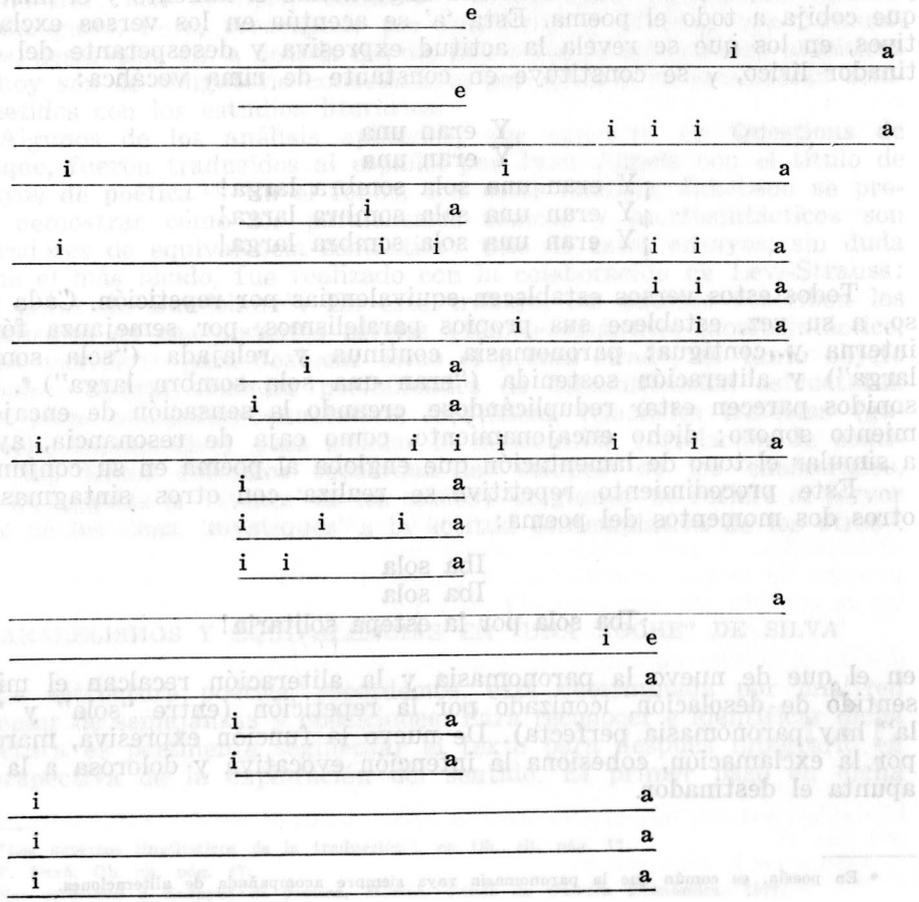
La parte final del poema consolida el mismo procedimiento; la repetición es mucho más acentuada que en los casos anteriores:

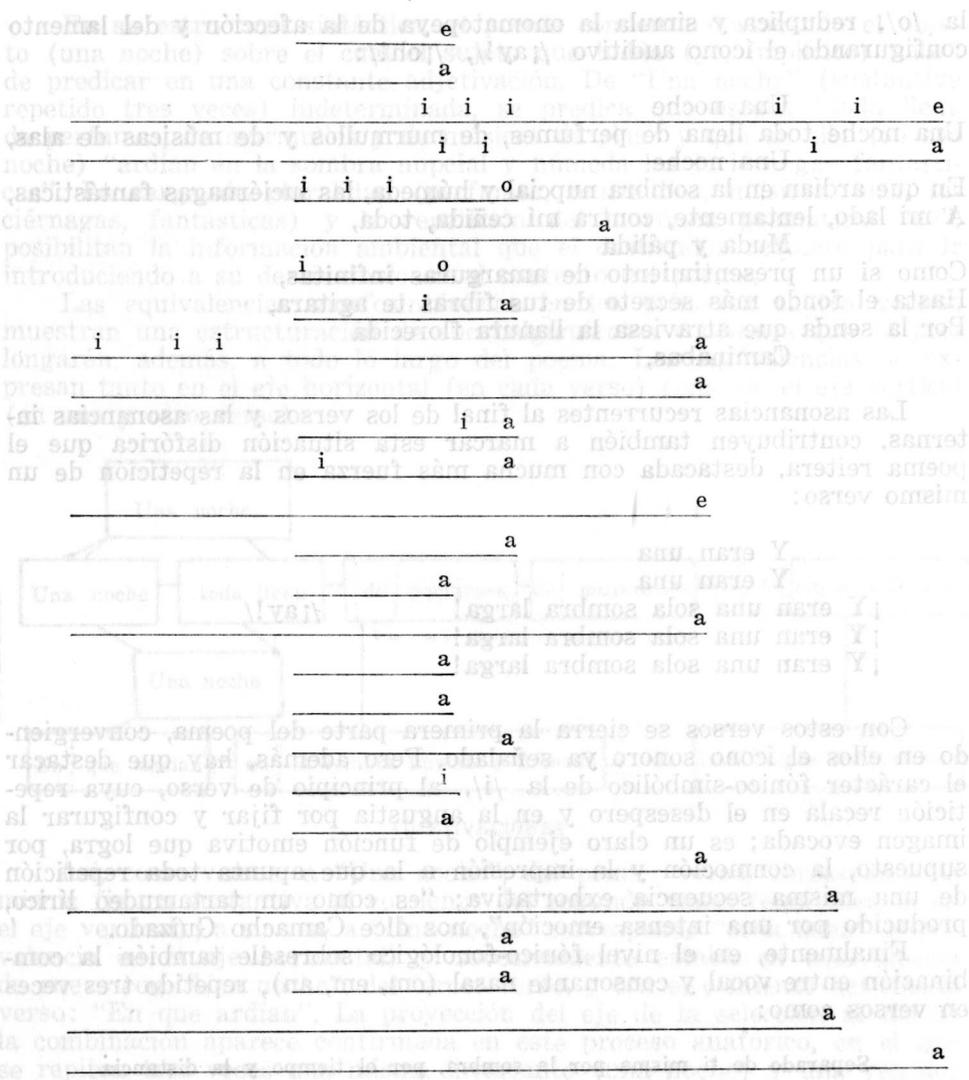
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella,

Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de
negruras y de lágrimas!

En este caso, las rimas están instauradas por la repetición vocálica de /o/ y /a/: el último verso parece condensar el ritmo aliterado de todo el poema.

La reconstrucción de la arquitectura métrica del poema, a partir de segmentos espaciales, nos permite percibir la innovación métrica (propia del modernismo: combinación de tetrasílabos, pentasílabos, octosílabos y alejandrinos) y la fuerza icónica de las repeticiones:





Esta arquitectura métrica nos muestra una estructura de constantes melódicas, sean éstas de tono alto y prolongado, como en el caso de los versos largos, o de tono bajo, como en el caso de los versos cortos. Los versos cortos constituyen, además, remansos fónicos, pausas que equilibran el ritmo del poema en tanto que aminoran el ritmo ascendente de los versos largos; asimismo, cumplen la función de concentrar los referentes temáticos del poema: la noche, las sombras y el hecho relatado. Dichos referentes aparecen acentuados por la fuerza anafórica que recubre a todo el poema; sobre todo, la continua reiteración de la /i/ que aunada a la /a/, predominante en el final de los versos, y a

la /o/, reduplica y simula la onomatopeya de la afección y del lamento configurando el ícono auditivo /¡ay!/, /¡oh!/:

Una noche
 Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
 Una noche
 En que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
 A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
 Muda y pálida
 Como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 Por la senda que atraviesa la llanura florecida
 Caminabas,

Las asonancias recurrentes al final de los versos y las asonancias internas, contribuyen también a marcar esta situación disfórica que el poema reitera, destacada con mucha más fuerza en la repetición de un mismo verso:

Y eran una
 Y eran una
 ¡Y eran una sola sombra larga! /¡ay!/
 ¡Y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!

Con estos versos se cierra la primera parte del poema, convergiendo en ellos el ícono sonoro ya señalado. Pero además, hay que destacar el carácter fónico-simbólico de la /i/, al principio de verso, cuya repetición recalca en el desespero y en la angustia por fijar y configurar la imagen evocada; es un claro ejemplo de función emotiva que logra, por supuesto, la conmoción y la impresión a la que apunta toda repetición de una misma secuencia exhortativa; "es como un tartamudeo lírico, producido por una intensa emoción", nos dice Camacho Guizado.

Finalmente, en el nivel fónico-fonológico sobresale también la combinación entre vocal y consonante nasal (om, em, an), repetido tres veces en versos como:

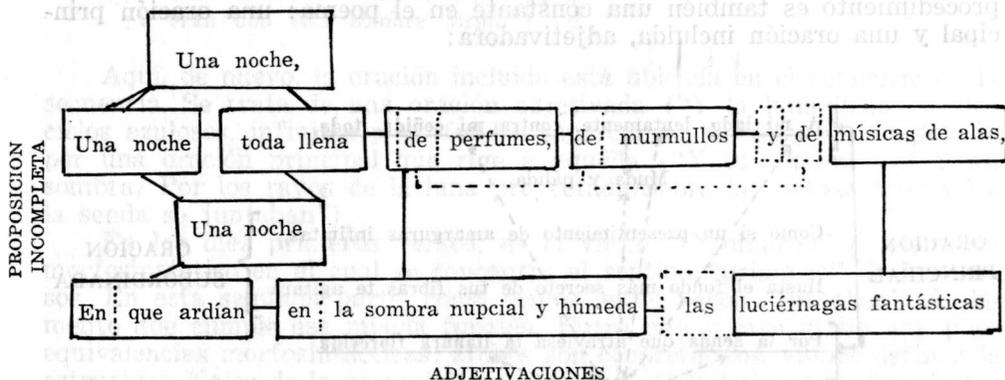
Separado de ti misma por la sombra, por el tiempo y la distancia

cuyo efecto semántico es el de sugerir el espacio de la separación "por medio de un eco de prolongaciones graves, como el de una lápida sobre un sepulcro"¹⁴.

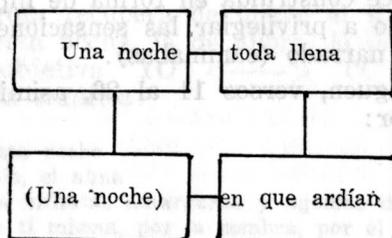
Estos paralelismos fónicos, a su vez, aparecen instaurados en el seno del nivel morfosintáctico. La descripción de este nivel ayuda a develar al sujeto y al objeto de que trata el poema: ¿quién habla?, ¿cómo habla?, ¿de quién se habla?, ¿qué se habla?

En su estructura sintáctica, el poema comienza destacando el objeto (una noche) sobre el cual el sujeto que habla (yo, implícito) habrá de predicar en una constante adjetivación. De "Una noche" (sustantivo repetido tres veces) indeterminada, se predica que estaba "toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas" y que en ella (en esa noche) "ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas". La carga de pluralidad (perfumes, murmullos, músicas, alas, luciérnagas, fantásticas) y la repetición del morfema gramatical "de", posibilitan la información ambiental que el destinador requiere para ir introduciendo a su destinatario en el contexto del poema.

Las equivalencias morfosintácticas en los primeros cuatro versos, muestran una estructuración de encabalgamientos continuos que se prolongarán, además, a todo lo largo del poema. Las equivalencias se expresan tanto en el eje horizontal (en cada verso) como en el eje vertical (en uno y otro verso):



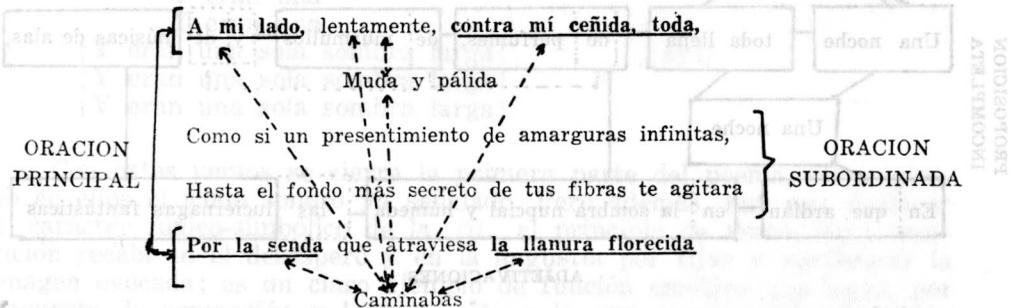
Así, como vemos, a "Una noche", del primer verso, corresponde la misma figura sustantiva al comienzo del segundo verso (equivalencia en el eje vertical); a su vez, a "Una noche" corresponde "toda llena" (equivalencia en el eje horizontal) y sucesivamente establecen equivalencia de nuevo con "Una noche", del tercer verso, y con el comienzo del cuarto verso: "En que ardían". La proyección del eje de la selección al eje de la combinación aparece confirmada en este proceso anafórico, en el que se repiten tres veces una misma invariante (una noche) y una vez dos variantes distintas de la misma invariante ("toda llena" y "En que ardían"). Podemos reconocer también la equivalencia entre:



pues desempeñan una misma función sintáctica, cuyos complementos y determinaciones adjetivas son, paralelamente:

de perfumes, de murmullos y de músicas de alas
en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas

A partir del verso quinto se comienza a resolver la proposición básica del poema; descubrimos que la proposición se prolonga hasta el verso diez. En efecto, el verso cinco, articulado a los que siguen hasta "Caminabas", redondean la estructura de la proposición explicitando tanto al sujeto enunciator como al hecho relatado (hecho condensado en el verbo "Caminabas"). Visto así, los versos iniciales cumplen sólo la función adjetivadora (es una mera descripción) de una oración principal, cuyo reordenamiento sintáctico es: En esa noche caminabas a mi lado. Este procedimiento es también una constante en el poema: una oración principal y una oración incluida, adjetivadora:



De nuevo, constatamos la continua promoción paradigmática con la que se sustenta el carácter iterativo de la enunciación. Las equivalencias nos muestran asimismo la red de simetrías morfosintácticas, en la que cada elemento remite a otro: hay una continua rección del verbo (en pasado reciente: "caminabas"). Este verbo, alejado de la adjetivación, se constituye en núcleo de la predicación, tanto morfosintácticamente como semánticamente, en la primera estrofa del poema, pues resuelve, ordena y concentra los distintos paralelismos. Toda esta primera parte, los diez primeros versos, aparece construida en forma de hipébaton: se adjetiva al comienzo (apuntando a privilegiar las sensaciones ambientales) para luego focalizar el acto narrado (caminabas).

Los versos que siguen, versos 11 al 23, asimilan el procedimiento morfosintáctico anterior:

Y la luna llena
 Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca

Oración
 Subordinada

Oración
 Principal {
 Y tu sombra
 Fina y lánguida
 Y mi sombra
 Por los rayos de la luna proyectada
 Sobre las arenas tristes
 De la senda se juntaban

Y eran una
 Y eran una
 ¡Y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!

Oración
 Subordinada

Aquí, de nuevo, la oración incluida está ubicada en el comienzo de la secuencia. Se trata de una oración adjetivada ("Y la luna llena/ Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca") englobada por una oración principal que rige a aquélla ("Y tu sombra.../ Y mi sombra/ Por los rayos de la luna proyectada/ Sobre las arenas tristes/ De la senda se juntaban").

En los diez primeros versos, es el verbo "Caminabas" el elemento morfosintáctico en el cual se concentra el sentido "primario" de los versos. En esta segunda parte, como vemos, es el verbo "juntaban" el elemento que cumple esa misma función. Entre uno y otro verbo hay pues equivalencias morfosintácticas: ambos son copretéritos, ambos definen la estructura lógica de la proposición y orientan, definitivamente, los efectos de sentido más importantes del texto.

Otras equivalencias son, fundamentalmente, de tipo anafórico, como la repetición de la conjunción "Y" y la repetición de las preposiciones "Por", "Sobre", "De". Igualmente, como en la primera parte, la carga de pluralización (cielos, azulosos, infinitos, profundos, rayos, arenas, tristes) converge en los últimos cinco versos ("Y eran una...") no ya en una síntesis plural sino en una síntesis singular ("una sola sombra larga"). La traducción de la estructura hiperbatónica nos ubica en el marco contextual del poema: Tu sombra y mi sombra sobre las arenas se juntaban, formando una sola sombra por la proyección de los rayos de la luna.

La segunda estrofa recupera de nuevo el sintagma "Noche", pero determinándolo: es esta noche, la de ahora, la de la enunciación. Aquí, la correlación intersubjetiva "YO <—> TU", se acentúa, se hace más reiterativa y más enfática:

Esta noche
 (yo) Solo, el alma
 (tú) Llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
 (yo) Separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia

(yo + tú)	Por el infinito negro,
(yo)	Donde nuestra voz no alcanza,
(yo)	Solo y mudo
(yo)	Por la senda caminaba,

Tal énfasis, también simétrico, de la correlación YO <—> TU obedece a la mimetización del presente, o mejor, es ese énfasis el que sugestionaba un Aquí/Ahora de la enunciación. El YO está implícito en “Solo”, “Separado”, “Solo y mudo” y “caminaba”. El TU está, a su vez, explícito en “tu muerte”, “ti misma”; ambos pronombres se fusionan en “nuestra voz”.

Hay también, como en la primera estrofa (son casos de equivalencias entre una y otra estrofa) una oración principal que incluye a otras, subordinándolas. Reordenando el hipérbaton, la oración principal es como sigue: Esta noche/solo (...) /separado de ti misma/solo y mudo/ por la senda caminaba. La oración incluida es la que hace referencia al alma (“el alma llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte”) correlacionada con la situación de soledad del sujeto, a la que se le une otra oración complementaria que, como en otros casos ya señalados, adjetiva a la proposición en su totalidad: (separado de ti) “por la sombra, por el tiempo y la distancia/ Por el infinito negro/ Donde nuestra voz no alcanza”. De nuevo, la preposición ‘Por’ sostiene el proceso anafórico y estético del poema; esta preposición es causal (separado, debido a...) y espacial (por la senda).

El verbo principal (caminaba) orienta y rige a las otras dos oraciones, confirmándose esta constante en todo el poema: son verbos activos que precisan la coherencia sintáctica de las oraciones y que caracterizan su proceso algorítmico (recorrido entre un estado inicial — la situación evocada — y un estado final — la situación del Aquí/Ahora).

Aunque parece que los versos anteriores (ocho primeros versos de la segunda estrofa) constituyeran una proposición clausurada, los versos que siguen a éstos demuestran que hay una reconexión continua de proposiciones:

Oración
Principal

{ Solo y mudo
Por la senda caminaba

Oración
Subordinada

{ Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
A la luna pálida
Y el chillido
De las ranas,

Oración
Subordinada

{ Sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
Entre las blancuras níveas
De las mortuorias sábanas

Oraciones Subordinadas

[Era el frío del sepulcro,] [era el frío de la muerte,]
 [Era el frío de la nada...]

Los dos primeros versos constituyen la oración principal, pues ellos indican la acción, la cual subordina a las oraciones que siguen (mientras caminaba se oían los ladridos de los perros a la luna — a la luna pálida — y se oía el chillido de las ranas). A su vez, esa misma oración principal articula otra que cumple la función de seguir adjetivando a aquélla (mientras caminaba, "sentí frío...") y ésta, igualmente, incluye a toda una serie de oraciones anafóricas, concatenadas entre sí: "...era el frío que tenían en tu alcoba..." subordina a "Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,/ era el frío de la nada". Se trata pues de un caso de oraciones complejas que aceleran, como en un remolino, el ritmo morfosintáctico de la enunciación.

Los versos 19 y 20 establecen equivalencia, por repetición de un mismo sintagma, con los versos 15 y 16 de la primera estrofa. Ahora la oración principal aparece al comienzo y desencadena, como en forma de cascada, a las siguientes:

Oración Principal	{	Y mi sombra
		Por los rayos de la luna proyectada, Iba sola
Oración Subordinada	{	Iba sola
		¡Iba sola por la estepa solitaria!
Oración Subordinada	{	Y tu sombra esbelta y ágil
		Fina y lánguida,
		Como en esa noche tibia de la muerta primavera, Como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas, Se acercó y marchó con ella,
Oración Subordinada	{	Se acercó y marchó con ella,
		Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
		¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!

En este proceso de deconstrucción del texto, desde el punto de vista morfosintáctico, el análisis de las comparaciones nos permite desambiguar mucho más los estratos temporales que lo tensionan. En la primera estrofa, en donde como hemos visto predomina la imagen de una experiencia vivida por quien enuncia, hay una comparación que de cierto modo se adelanta a lo que habrá de enunciarse en la segunda estrofa; esta comparación es: "Muda y pálida/ Como si un presentimiento de amarguras infinitas/ Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agita-

ra",/; cuyo sentido se reconfirma al comienzo de la segunda estrofa: (Solo) "el alma llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte". Es decir, desde la primera estrofa se anuncia la muerte (como un sentimiento), la cual aparece en elipsis en el paso que se opera de una estrofa a otra; elipsis, en tanto se omite, temporalmente, el momento de la muerte, aunque se aluda casi directamente a ella después ("las mortuorias sábanas", "el frío del sepulcro", "el frío de la muerte").

En la segunda estrofa, aparecen dos comparaciones en las que se identifica la recuperación del pasado en el presente, y que constituye lo que podríamos llamar la "transición del mito", pues se crea la ilusión de que aún a pesar de la muerte, de ella, la pareja se vuelve a unir; las dos comparaciones, son: "Como en esa noche tibia de la muerta primavera,/ Como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas",/ ("Se acercó y marchó con ella"). Así, con "esa noche" se reconfirma la indeterminación temporal de la experiencia narrada en la primera estrofa, por oposición a la determinación del ahora en el que la sombra (de quien habla) se desplaza por el mismo espacio evocado y se une a la sombra de ella (el destinatario) que llega para marchar juntas, enlazadas, en una noche de "negruras y de lágrimas".

De acuerdo a esta descripción podemos ahora reconstruir las tres instancias temporales por las que transcurre el poema, reconociendo además su carácter algorítmico y circular (la imagen final corresponde, simbólicamente, a la imagen inicial: la unión de las sombras).

Situación Inicial	Situación Intermedia	Situación Final
Conjunción de la pareja: caminan unidas por una senda.	Disjunción de la pareja: ella muere (en elipsis).	Conjunción de la pareja: encuentro simbólico de las dos sombras, por la misma senda.

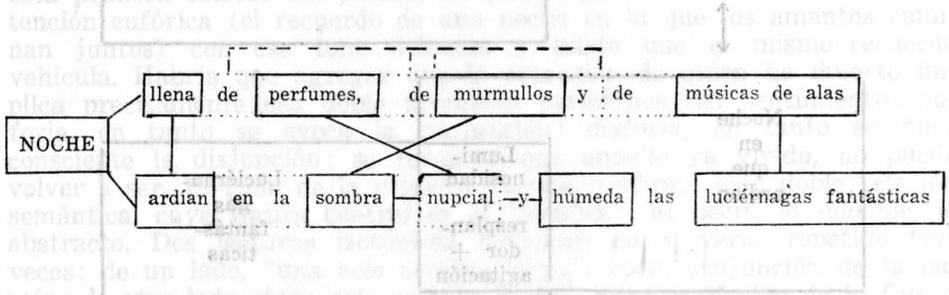
En síntesis, hemos traducido la semiótica connotativa propia del poema, a una semiótica denotativa por medio del reordenamiento de las estructuras del hipérbaton que lo constituyen y respecto del cual hay que decir, siguiendo a Mónica Mansour, que el hipérbaton, en cualquier manifestación poética, "no sólo logra dar mayor importancia a algunos elementos por el cambio de orden gramatical de los componentes de una oración, sino que los coloca de manera que tengan contactos inesperados con otros elementos; esos contactos provocan 'asociaciones de ideas' o, en otras palabras, la integración de dos (o más) conjuntos de semas (sememas) para conformar nuevos campos semánticos, nuevas connotaciones"¹⁵. Pero es en el análisis propiamente semántico en donde podemos explorar estos efectos poéticos.

El análisis hasta aquí realizado nos ha mostrado que lo semántico está presente en todos los niveles del poema; por eso, hemos hablado de los efectos semánticos de los sonidos repetidos y de los efectos semánticos de las estructuras morfosintácticas que lo conforman. Sin embargo,

¹⁵ M. Mansour. "Segmentación e integración en el análisis semántico", *Acta Poética* 4, UNAM, México, 1979, pág. 124.

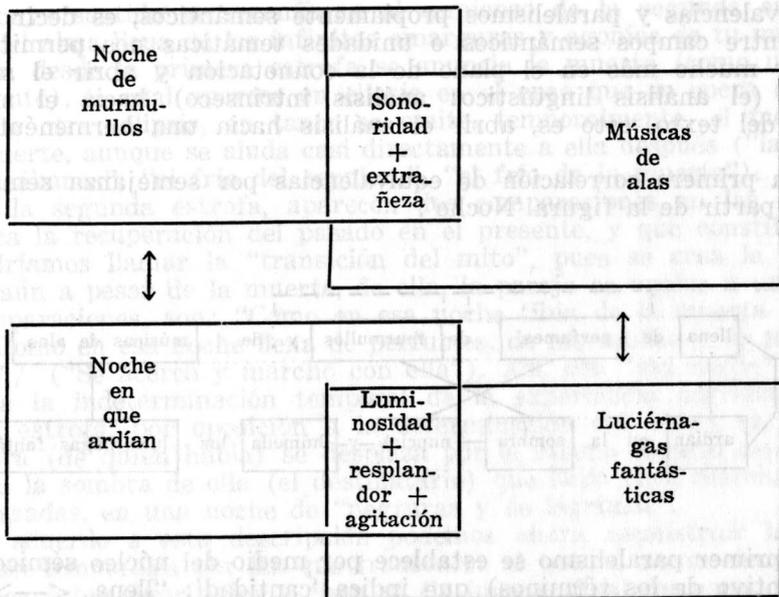
las equivalencias y paralelismos propiamente semánticos, es decir, la relación entre campos semánticos o unidades temáticas nos permite profundizar mucho más en el plano de la connotación y abrir el sistema cerrado (el análisis lingüístico: análisis intrínseco) hacia el sistema abierto del texto, esto es, abrir el análisis hacia una hermenéutica literaria.

Una primera correlación de equivalencias por semejanza semántica, se da a partir de la figura 'Noche':



El primer paralelismo se establece por medio del núcleo sémico (rasgo distintivo de los términos) que indica 'cantidad': "llena <—> "ardían"; el segundo, se establece entre "perfumes" y "nupcial y húmeda" y está cubierto por el núcleo sémico que indica 'positividad', 'recordación eufórica'; el tercer paralelismo se instaura entre los términos "sombra" y "murmullos", y el núcleo sémico que los une es lo 'aparente', lo 'espectral'. Esta correlación paradigmática (relación vertical entre dos miembros) explaya sus significados en contornos más redundantes: lo 'nupcial' es conjunción de 'perfumes', de 'humedad' y de 'amor'. Pero "sombra nupcial y húmeda" es también la misma noche cubriendo a la pareja; así, hallamos una integración entre 'noche', 'olores' y 'humedad' con la pareja. Finalmente, entre "murmullos y músicas de alas" y "luciérnagas fantásticas" se establece una equivalencia retórica perfecta: se trata de una relación metatextual, en la que cada uno es aclaración del otro; el análisis de estas dos figuras nos revela el efecto semántico que producen:

1. (una noche) de murmullos y de músicas de alas.
 2. (una noche) en que ardían las luciérnagas fantásticas,
- en las cuales hallamos, siguiendo el método del Grupo M para el análisis de las metáforas, la posesión de semas que indican 'sonoridad' y 'extrañeza', para el primer caso, y 'resplandor', 'luminosidad' y 'agitación', en el segundo caso:



Son ejemplos de metáforas “in presencia”, por cuanto su sentido es casi inmediato (distinto a las metáforas “in ausencia”, cuyo sentido se encuentra más arriba o más abajo de los textos poéticos dados). La descodificación de estas dos figuras revela no sólo la intensidad del ambiente sino también la fuerza de los sentidos intuitivos, al percibir esta ambientación primera del poema: sensaciones olfativas (por ‘perfumes’ y ‘humedad’), sensaciones auditivas (por los ‘murmullos’ y la ‘música de alas’), sensaciones visuales (por la ‘sombra’ y las ‘luciérnagas fantásticas’) y sensaciones táctiles que se manifiestan en el verso que sigue: “A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda”.

La intensidad y fogosidad del poema es sentida pues desde sus inicios, debido a esa fuerza intuitiva que lo atraviesa. La red de oposiciones cohesionan esta fuerza intuitiva y posibilita la matización semántica entre campos isotópicos distintos:

‘POSITIVIDAD’
(en el ambiente)

murmullos y músicas de alas
ardían las luciérnagas fantásticas
ardían
llanura florecida
cielos azulosos infinitos
rayos de la luna
luna llena

‘NEGATIVIDAD’
(en el semblante)

muda
pálida
lentamente
amarguras infinitas
luz blanca
fina y lánguida
tu sombra



senda (florecida)
VS.
arenas tristes

Causa extrañeza cómo la isotopía que hace referencia al semblante de la mujer presenta unidades mucho más cohesionadas semánticamente, mientras que la otra línea isotópica está, de cierto modo, penetrada por rasgos paradójicos próximos al oximoron (dos antónimos en una misma relación contigua), como "murmullos y músicas"; "llanura" y "florecida"; "cielos azulosos" e "infinitos y profundos". Esta recurrencia estética está presente en otros poemas de Silva, y tiene como propósito acentuar los efectos semánticos de experiencias diversas y opuestas. En esta primera estrofa del poema, en efecto, parece confundirse cierta intención eufórica (el recuerdo de una noche en la que los amantes caminan juntos) con ese tono doloroso y triste que el mismo recuerdo vehicula. Habría que agregar que la evocación de quien ha muerto implica precisamente esa doble presencia paradójica del sentimiento: euforia, en tanto se evoca la conjunción; disforia, en tanto se hace consciente la disjunción: se reconoce que aquello ya vivido, no puede volver a ser. El final de la primera estrofa confirma esta doble relación semántica, cuya figura central es la "sombra", es decir, lo inasible, lo abstracto. Dos lecturas isotópicas subyacen en el verso repetido tres veces: de un lado, "una sola sombra larga", como conjunción de la pareja; de otro lado, "una sola sombra larga", como confesión de lo fugaz, de lo pasajero, como decir 'fue una sola sombra larga'.

Es en la primera estrofa en donde, transitoriamente, se focaliza la vida por oposición a la muerte, tópico que predominará en la segunda estrofa; la vida, pues, para el enunciador se encuentra en el pasado.

La segunda estrofa responde a los intersticios semánticos de la primera; en este sentido, la segunda estrofa es metatexto de la primera, en tanto llena algunos de sus silencios o resuelve algunas de sus ambigüedades. La elipsis, por ejemplo, que aparece entre el final de la primera estrofa y el comienzo de la segunda es aclarada por las informaciones relacionadas con la muerte que aparecen hacia la parte intermedia de esta segunda estrofa.

Hemos dicho, en el análisis morfosintáctico, que entre "una noche" y "Esta noche" se establece una equivalencia por oposición temporal: "una noche", se instaura en el pasado; "Esta noche", pertenece al presente. Vista globalmente, esta estrofa invierte los campos semánticos predominantes en la primera; las equivalencias semánticas son fundamentalmente por semejanza:

Solo <—> Separado <—> Mudo.

La sombra <—> el tiempo <—> la distancia.

Infinitas amarguras <—> Agonías de tu muerte.

El infinito negro <—> Nuestra voz no alcanza.

Ladrido de los perros <—> Chillido de las ranas.

Sentí frío <—> el frío de la alcoba <—> frío del sepulcro <—> frío de la muerte <—> frío de la nada.

Blancuras niveas <—> mortuorias sábanas.

Iba sola <—> Estepa solitaria.

Esbelta y ágil <—> Fina y lánguida.

Noche tibia <—> Muerta primavera.

Se acercó y marchó con ella <—> Sombras enlazadas.

Sombras que se buscan <—> (sombras que) se juntan.

Noches de negruras <—> (noches) de lágrimas.

En la parte intermedia de esta segunda estrofa se focaliza, a partir de una sinécdoque, a la mujer evocada:

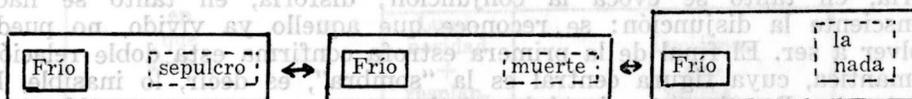
La mujer

mejillas
sienes
manos

"Tus mejillas, tus sienes y
tus manos adoradas".

y se lo relaciona metonímicamente con la muerte:

"Era el frío del sepulcro" "Era el frío de la muerte" "Era el frío de la nada"



La continua relación de paralelismos por semejanza configura la isotopía de la muerte, en la que se concentra además lo que podemos llamar la "transición al mito", es decir, el lugar más simbólico del poema. Para comprender esta transición, o nivel simbólico, es pertinente seguir reteniendo las sensaciones del enunciador en este aquí-ahora de la enunciación ("Sentí frío") y las consecuentes relaciones metonímicas (el frío de la alcoba, el frío del cuerpo yacente, el frío del sepulcro, el frío de la muerte, el frío de la nada) cuya fuerza reiterativa y redundante producen el efecto del extravío y la pérdida del control mental en el sujeto, confirmado mucho más con la repetición compulsiva de todos los versos finales. Dicho extravío mental constituye el soporte de la transición al mito del poema: una figura solitaria atraviesa por una senda, cuya sombra se proyecta por efecto de la luna; luego aparece otra sombra, inesperada y sobrenatural, que se acerca y se une a la primera para marcharse enlazadas en una noche de "negruras y de lágrimas". Es, sin duda alguna, un estado de éxtasis, de elevación casi mística, el resultado de esa concentración en el ser, nítidamente plasmado en el sentido de búsqueda que subyace en ese proceso repetitivo de invariantes y de variantes lingüísticas, como vimos en el plano morfosintáctico.

Pero ese afiebrado irrealismo visionario, en el que se sumerge el sujeto de la carencia (el sujeto de la búsqueda) aparece completado por la fuerza icónica-simbólica de la luna, que, aunque ahora pálida como el rostro de la mujer buscada, sugiere hacia un mundo ultranatural y misterioso; es como una energía que la luna emana en esas noches particulares a las que se refiere el poema y que el poeta presenta de una manera metafísica, pues independientemente del tiempo, la distancia, la realidad y la muerte, las sombras (o los espíritus que se buscan) se reúnen y se elevan hacia un infinito desconocido, como el viaje en el **Primero sueño** de Sor Juana Inés de la Cruz.

A esta visión metafísica y casi hermética del poema obedecen las relaciones tripartitas que lo configuran: tres veces repetida la palabra

