

**LA CONFIGURACIÓN SEMIÓTICA DE LA MUSURGOPOESÍA EN LA
OBRA DE LEÓN DE GREIFF**

HENRY ANDRES FORERO MEDINA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA**

2011

**LA CONFIGURACIÓN SEMIÓTICA DE LA MUSURGOPOESÍA EN LA
OBRA DE LEÓN DE GREIFF**

HENRY ANDRES FORERO MEDINA

Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Semiótica

DIRECCIÓN

Profesor JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA

Doctor en Ciencias del lenguaje, Universidad de Limoges

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE IDIOMAS

MAESTRÍA EN SEMIÓTICA

BUCARAMANGA

2011

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
1. SEMIÓTICA Y MUSURGOPOESÍA	17
1.1. SOBRE LA TEMPORALIDAD POÉTICA	18
1.2. PRECISIONES TEÓRICAS	27
1.2.1. Discurso	27
1.2.2. Ritmo	28
1.2.3. Forma de vida	29
1.2.4. Metáfora	32
2. EL MUNDO POÉTICO DE LEÓN DE GREIFF	35
2.1. SITUACIÓN DE PRODUCCIÓN DE LA <i>MUSURGOPOESÍA</i>	37
2.2. MUSURGOPOESÍA	40
2.3. OBRA MUSURGOPOÉTICA	41
2.4. MÚSICA Y POESÍA	43
3. MUESTRAS EJEMPLARES DEL CORPUS MUSURGOPOÉTICO	46
3.1. Configuración narrativa musurgopoética	49
3.1.1. Dimensión axiológica	53
3.1.2. Nivel discursivo	55
3.1.3. Nivel enunciativo	61
3.2. Manifestaciones musurgopoéticas	66
3.3. El ritmo semántico	73
3.3.1. Elementos pasionales figurados con el ritmo	79
CONCLUSIONES	81
BIBLIOGRAFÍA	84

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cuadrado semiótico de la dimensión axiológica. _____	54
Figura 2. Cuadrado semiótico de la configuración espacial y proyectada. _____	65
Figura 3. Cuadrado modal veridictorio. _____	73

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Figuras de la interpretación. _____	56
Tabla 2. Figuras del hacer musical. _____	58
Tabla 3. Figuras del poema Son, de León de Greiff. _____	58
Tabla 4. Dispositivos actanciales. _____	60
Tabla 5. El juego de la configuración identitaria. _____	60
Tabla 6. Realización temporal. _____	61
Tabla 7. Acto de la enunciación. _____	62
Tabla 8. Figuras del poema Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias, de León de Greiff. _____	69
Tabla 9. Figuras del poema Cancioncilla, de León de Greiff. _____	76

RESUMEN

TÍTULO: La configuración semiótica de la musurgopoesía de León de Greiff*

AUTOR: Henry Forero**

PALABRAS CLAVE: Forma de vida, ritmo, metáfora, musurgopoesía, discurso, semiótica.

Resumen:

Ningún elemento en el discurso poético se puede tomar de forma aislada, ya que posee un valor que no sólo se instituye como un dispositivo dentro de la asignación significativa, sino que, además, interviene como proveedor de un sentido. De esta manera, se establece una dimensión polisensorial que obra como un proceso de asignación de valor a los diferentes elementos de la actividad enunciativa y discursiva.

La investigación semiótica por la poesía de León de Greiff se configura como una práctica significativa que puede dar razones sobre una forma de vida representada en una obra poética, su sistema de valores, la organización cognitiva del mundo y las fuerzas pasionales en tensión. Para tal propósito, el investigador ha analizado una serie de enunciados metafórico-líricos, denominados *musurgopoéticos*, en los que el autor relaciona las diferentes formas de la expresión con las del contenido, como convergencia manifiesta entre el tiempo, el espacio y el autor, para encarnar así en el discurso poético un dispositivo rítmico que al marcar un trayecto modifica y produce un simulacro representativo y característico de sí mismo.

El presente escrito se constituye como una alternativa de respuesta a la pregunta por el discurso poético o *musurgopoesía* de León de Greiff. Inquietud que desde la semiótica del discurso y la hermenéutica de Paul Ricoeur orientó el análisis hacia la configuración semiótica del proyecto *musurgopoético* degreiffiano, a saber: sus características significativas, su relación con el texto musical, la lógica de construcción, las operaciones situacionales y figurativas que ponen en escena el discurso musurgopoético y su relación con las estrategias que dan cuenta de la “forma de vida” colombiana.

*Proyecto de grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Maestría en Semiótica. Director: José Horacio Rosales Cueva.

ABSTRACT

TITLE: Semiotic configuration of Leon de Greiff musurgo-poetry*

AUTHOR: Henry Forero**

KEY WORDS: Way of life, rythm, metaphor, musurgo-poetry, discourse, semiotic.

Abstract:

No element in poetic discourse can be study isolate, because it has a value that it is not only inside the meaning mechanism, but that works giving a meaning. In this way, it is stablish a polisensorial dimension that give values to the different elements that makes up the enunciative activity. This text analyses and describes, using a semiotic language, the musurgo-poetry elements in Leon de Greiff or the squematization and discursive building strategies.

The semiotic research of León de Greiff poetry it is build as practice that can give reasons about the way of life represent, values cognitive strategies and the tension of the passional energies represented in a poetic text. The author of this text analyzed the metaphoric lyric uterance named musurgopoetics. That's why the author links the different ways of expression with the different contents as bridges between time, space and the author. This bridges can embody the poetic speech as a rythm device that produce a simulation of itself.

So this writting is an alternative of answer for the poatry speach or musurgopoetry of Leòn de Greiff. Restlessness that from speech semiotic and Paul Ricoeur hermeneutic oriented the analysis on to the semiotic configuration of musurgopoetic degreiffian project This mean that meaning characteristics, their links with the musical text, the building logic, the situational and figurative operations that put in action the musurgopoetic speech and their links with the Colombian ways of life

*Master degree work.

**Faculty of Humanities. Language School. Master's degree Programme in Semiotics. Director: José Horacio Rosales Cueva.

INTRODUCCIÓN

*Ha soñado el arte de la palabra,
Aún más inexplicable que el de la música,
Porque incluye la música.*

Alguien sueña. Jorge Luis Borges.

El ser hombre (*menschsein*) y su presencia en el mundo (*dasein*) es la larga historia de sus creaciones y conjeturas razonadas en unas cuantas metáforas sugeridas por el influjo natural de un conocimiento de sí mismo¹ no objetivo natural, sino de los propios hechos humanos que se viven, se sienten, se reconocen y se pierden en un mundo que se transforma y se convierte en la plenitud de su proyecto,² y que a la vez lo han obligado a hacer algo. Y, ¿en qué consiste ese algo, cómo es su hacer?

Urgido por sobrevivir y experimentar, el hombre moldeó un extraño artilugio que acuñó en el signo. Imponiéndose el ejercicio de evocar algo sensible mediante algo no sensible, como la vergüenza con el sonrojo, la golondrina con el verano, la balanza con la justicia, la palabra con el pensamiento,³ llegó a manifestar armonías de sugerente civilización, insinuadas por la inteligencia y el azar de poner algo en lugar de otra cosa.⁴

Así, de la necesidad óptica de conservar sus creaciones nace el canje de ideas, el comercio simbólico, la práctica enunciativa, que se mudan en la comunicación, el pensamiento y el sentido, todos, mediante la articulación en los lenguajes. El concepto se explica con la función que se le da a la creación y a la imitación.

¹ PERICOT, J., *Servirse de la imagen*. Barcelona, Ariel Editores, 1987.

² FOUCAULT, M., *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.

³ ECO, U., *El signo*, Bogotá, Editorial Labor, 1994.

⁴ GREIMAS, A. J. et COURTES, J., *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1993.

Alguien lanza una iniciativa y los otros lo siguen, y de a poco, en la memoria, en la vida cotidiana, se llega a manifestar lo que el hombre lleva dentro.

Actuar que, fundado en la convivencia y el conflicto, genera la interacción con el otro, cuyos ámbitos de realización se unen en un tiempo y un espacio para conformar una red conceptual de circunstancias y resultados, como representación de la prefiguración de lo que existe. Entre esta acción y sus productos se piensa una correspondencia que vincula a unos interpretantes con unas reglas para significar lo vivido. Y en este estado entendemos aquellas dos instancias de significación, la una de traer y la otra de llevar mensajes: el oír y el hablar, de los que tanto hablaba Saussure.⁵

Ya Octavio Paz sentía indeseable e imposible la idea de que todos los cerebros humanos jamás modificaran su representación práctica del universo, pues la caprichosa realidad se niega a reposar.⁶ Y con ello, nos hace menos indudable la aceptación de que la entreverada multiplicidad signica, la heterogénea y disonante prefiguración simbólica no corresponda a un deliberado plan de inmovilidad genealógica ni mucho menos cronológica, sino, al inestable artificio de la cultura. Adquisición que reclama, para sí misma, una identidad, un saber-se particular y distintiva, es decir, una caracterización en tanto sistema, codificación, normativización, que deviene en usos, funciones y prácticas con las cuales se construyen modelos y se elaboran categorías, que permiten reconocer cambios, intenciones, estrategias, manifestaciones, efectos y valores, que son, en suma, los modos de obrar en el mundo de la acción común.⁷

Heidegger en su ensayo sobre Hölderling y la poesía,⁸ sugiere que es ésta la instauración del ser con la palabra. Y bajo esta idea, se puede entender la manera en que se integra la acción con el tiempo y constituyen una trama (discurso) que

⁵ SAUSSURE, F., *Escritos de Lingüística general*, Barcelona, Huidiza Editores, 2004, p. 128-155.

⁶ PAZ, O., *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

⁷ RICOEUR, P., *Tiempo y Narración I*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2000, p. 113-139.

⁸ HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

opera y organiza la heterogeneidad de elementos prefigurados, para configurar un relato, una narración de una visión de mundo, que como laboratorio de la experiencia construye un nuevo sentido, con posibilidades de modificar un deseo, un valor o una norma. Así, Iuri Lotman, concuerda al considerar el arte como un sistema de modelización secundario que actúa como superestructura de la lengua natural que al servirse de ella como material y modelo logra así conformar un sistema cultural como el de la literatura, por esta razón, la práctica significativa artística no puede consistir en una simple sucesión de signos, sino en un todo estructural, que supone la elección por parte del escritor de un determinado género, estilo o tendencia artística en el que piensa instaurarse en el lector; exigencia que se acentúa con la elección de la práctica discursiva poética, por ser un discurso con una estructura considerablemente más compleja y diferente respecto a la lengua natural, pues de lo contrario perdería el derecho a existir y desaparecería; por tanto, se entiende el sistema del arte como un modelo determinado del mundo, un compendio extralingüístico de donde resulta un contenido que no necesariamente se identifica con el lenguaje ordinario, pues al repetir un poema en términos del habla habitual, se podría estropear su estructura impidiendo llevar al destinatario todo el volumen de información.⁹ El mensaje lineal convencional no contiene la acumulación de ideas, emociones e imágenes, que lleva en sí el discurso poético.

Pero se observa que el significado de la obra literaria resulta en su totalidad compleja, debido a que en el arte verbal es imposible separar el sonido del sentido. La sonoridad del discurso poético es asimismo, un medio de transmisión de información, es decir, del contenido.

Jakobson, en referencia a la función poética del lenguaje, no duda en señalar a la combinación y selección de las unidades equivalentes, como los rasgos indispensables del discurso fónico-musical-poético, y así entenderla como una

⁹ LOTMAN, I., *La estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo, 1978.

relación fenoménica entre dos fundamentales modos de sensibilidad, a saber, la sensación visual y la sensación acústica, y de esta manera, concebir una revalorización total del discurso.¹⁰ Incluso Paul Valéry,¹¹ juzgaba la poesía como un dudar entre el sonido y el sentido, confirmando lo expresado por Alexander Pope,¹² varios años atrás, para quien el sonido debe parecer un eco del sentido.

Así bien, en el discurso poético, según Jaques Fontanille, se entrecruzan fenómenos complejos como las palabras, los sonidos, las imágenes y los afectos, en suma, representaciones de fenómenos del mundo natural con la lengua, que se articulan para esquematizar la sensibilidad, organizar el proceso cognitivo y posicionar su construcción ética con el efecto de sentido que se produce¹³, dicho planteamiento se corresponde con la propuesta de Paul Ricoeur:

La teoría de la mimesis, postulada por el filósofo francés se basa en la representación poética que alude a la creación literaria como forma de significar la realidad. El proceso de significación parte del mundo de la acción humana que es el del acontecer de los hombres, esta es la mimesis I o *praxeos*. La segunda es la mimesis poética, aquella que configura en el texto literario un mundo posible que reúne las características de la experiencia viva, pero que opera bajo las condiciones del lenguaje y la ficción, La mimesis II, es el estadio de la acción mimética, cuya principal operación es la de la construcción de la trama o *mythos*; a su vez “la trama es la representación de la acción”. La poiesis toma el hacer humano como el principio de su propio hacer y lo imita en el sentido de poner en escena, en una obra de representación, la praxis humana mediante la actividad mimética, valiéndose del lenguaje; lo que se representa no está en el dominio de

¹⁰ JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.

¹¹ VALÉRY, P., *The art of poetry*, Bollingen Series N° 45, Nuw York, 1945, citado en Jakobson, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975, p. 376.

¹² Citado en Jakobson, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.

lo real-objetivo, sino en la ficción: “el creador de palabras no produce cosas, sino solo cuasi-cosas; inventa el cómo-sí”.

El último componente es el que corresponde a la dialéctica de la interpretación textual el cual asegura la existencia de un mundo posible que representa al mundo real. Ricoeur cita un precepto respecto del carácter verosímil del mundo representado: “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible creíble”. El lector es quien en último término juzga el grado de verosimilitud de la obra de composición poética y le reconoce su valor estético. Sin embargo, las coacciones culturales de lo aceptable incorporadas tanto en el creador del texto literario como en el lector del mismo, determinan una lógica de lo verosímil.

La mimesis III tiene su fundamento operativo en el efecto de placer que experimenta quien interactúa con el texto literario al comprender y experimentar sensaciones inscritas en él. La representación poética ofrece al lector una experiencia cognitiva y sensible, al tiempo que le presenta un modo de considerar al hombre en un entorno cultural imaginado por un hombre. La obra despliega un mundo que el lector hace suyo.

El poeta se da a la tarea de producir un mundo de significaciones que proyecta hacia el mundo de los hombres de carne y hueso una gama de posibilidades de un “como si aquel fuera éste”, estableciendo normas en la relación de unos “cuasi-hombres reales” en el espacio y un tiempo “cuasi-reales” Esta representación que se hace luego del acercamiento entre lector y texto es la reconstrucción de un espacio cultural que señala unas condiciones cotejables con el mundo objetivo y práctico de la realidad. Ahora bien, las tres etapas de la representación mimética: mimesis I, II y III funcionan cooperativamente,

pero a la vez son independientes la una de las otras. En el reconocimiento de una equivalencia entre la teoría de las mímisis y el discurso de la oda, surge la representación gráfica del engranaje de las tres esferas significantes. En ella, la primera mímisis corresponde al campo práctico de la existencia humana del cual el poeta toma elementos para representarlos valiéndose de la ficción literaria; la mímisis II se reconocería como la representación que constituye la oda en sí misma, como la articulación de aquellos elementos representados de la realidad; y la mímisis tercera vendría a ser la presente investigación como producto de la mirada semiótico-literaria que permite la reconfiguración de una propuesta de significación cuyos procesos de producción son el principal horizonte que interesa del “cuasi-mundo real”.¹⁴

De tal suerte que el discurso poético de León de Greiff, como construcción de significación, constitutivo de una práctica modélica cultural, contiene ciertas categorías cognitivas, axiológicas y pasionales insertas en una tradición signico-discursiva específica, con componentes generativos característicos de situaciones referenciales y estructuras precisas como en el caso del poema “Son” en el que el “sujeto lírico” manifiesta que: “Yo no pienso en quién me escuche./ Yo no pienso en quién me loe / ni en quien el talón me roe”; versos que permiten vislumbrar esa indiferencia ante la admiración o la reprobación de los otros, ya que su deseo es cantar como lo hacen los encuentran en las palabras su posibilidad de ser artistas.

El presente escrito se constituye como una alternativa de respuesta a la pregunta por el discurso poético o *musurgopoesía* de León de Greiff. Inquietud que desde la semiótica del discurso y la hermenéutica de Paul Ricoeur orientó el análisis hacia la configuración semiótica del proyecto *musurgopoético* degreiffiano, a saber: sus

¹⁴ CONTRERAS SALAZAR, Diana. *Refiguraciones sobre la construcción del Estado-Nación colombiano en el discurso estético de “La victoria de Junín, canto a Bolívar, de José Joaquín Olmedo*. Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2007 p. 43-44.

características significativas, su relación con el texto musical, la lógica de construcción, las operaciones situacionales y figurativas que ponen en escena el discurso musurgopoético y su relación con las estrategias que dan cuenta de la “forma de vida” colombiana.

1. SEMIOTICA Y MUSURGOPOESIA

*Sólo la Música es. Y el resto, ocio y capricho,
mentida euforia más que taciturna.
Poesía y la Música son el eterno instante
y Ella, cualquiera Ella, sombra errante,
función del viento: y lo demás, ya dicho (...)*

Cancioncilla. León de Greiff.

La investigación semiótica por la poesía de León de Greiff se configura como una práctica significativa que puede dar razones sobre una forma de vida representada en una obra poética, su sistema de valores, la organización cognitiva del mundo y las fuerzas pasionales en tensión. Para tal propósito, el investigador ha analizado una serie de enunciados metafórico-líricos, denominados *musurgopoéticos*, en los que el autor relaciona las diferentes formas de la expresión con las del contenido, como convergencia manifiesta entre el tiempo, el espacio y el autor, para encarnar así en el discurso poético un dispositivo rítmico que al marcar un trayecto modifica y produce un simulacro representativo y característico de sí mismo. La semiótica se encarga de describir los conjuntos significantes con sus respectivas operaciones, estructuras y estrategias que asimismo, permitan construir un modelo científico de demostración de la significación.

La comunidad científica semiótica con sus métodos y enfoques participa en una interacción práctica, social y cultural con la colectividad interesada por la producción, organización, relaciones, procesos, y comprensión de los enunciados (textos, discursos, objetos semióticos) que constituyen las múltiples prácticas enunciativas que conforman una cultura específica y con el investigador que, mediante el conocimiento y examen de tales fenómenos, adquiere una

competencia investigativa y académica que contribuye al campo científico y enriquece el ámbito social.

1.1. SOBRE LA TEMPORALIDAD POETICA

La relación entre métrica y poesía es tan estrecha que la palabra “verso”, con la que se nombra la unidad métrica por excelencia, se puede usar en ciertos contextos como sinónimo de “poesía lírica”.¹⁵ A propósito, en esta investigación se propone trazar una reseña que, en primer lugar, esbozará algunas consideraciones sobre los estudios canónicos y reducidos de la métrica y concluirá con una asignación a la teoría semiótica.

Depositarias de una tradición clásica normativista, gran parte de escuelas se han dedicado a la descripción de tipologías y clasificaciones con tendencia gramatical. En las primeras décadas del siglo XX la corriente estilística escasamente superó las bases neo-idealistas sin más revisión que los aspectos fonosimbólicos. Roman Jakobson, John Lotz y Morris Halle, inspirados en el formalismo de Europa central, proponen la métrica estructuralista y luego, la generativa; fundan esta última en los rasgos fonológicos y fonéticos de la lengua ordinaria, donde todo se razona como uso y nunca desvío, y reservan la primera para los fenómenos de secuencia y programación.

Los formalistas rusos integran la segunda corriente. Éstos sugieren una reinterpretación de la función y el significado de los métodos métricos como forma de una teoría del lenguaje literario y poético. La repetición sería la clave rítmica y métrica del valor poético y la función estética. Investigaciones de Lev Iakubinski sobre los sonidos del lenguaje poético, Viktor Shklovski sobre la poesía y el lenguaje transracional, Osip Brik sobre las repeticiones de los sonidos y Boris Eichenbaum sobre los sonidos en el verso, presentan esta nueva concepción que

¹⁵ NÚÑEZ RAMOS, R., *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1981.

ve en el lenguaje poético no simples imágenes y en el sonido no un elemento de una eufonía exterior que acompaña al sentido, sino un valor autónomo. Se entenderá como una aspiración poética autónoma y no como un simple apéndice eufónico. Eichenbaum va más allá, y plantea el problema del ritmo independiente de la métrica y relacionado con el fenómeno del discurso poético, en desacuerdo con Jakobson que insistía en la correspondencia de la lengua poética con la lengua ordinaria y los procedimientos rítmico-métricos como sintáctico-fonéticos. Se encara el ritmo como articulador de los elementos que intervienen en la construcción del sentido poético identificado en los valores rítmicos, dejando a la métrica el valor de alfabeto del verso.

Durante muchos años y en diferentes idiomas se privilegió el enfoque clásico que se concentró en la lingüística, la fonología y la estilística, que por fuerza de imposición generalizó la tendencia al cómputo, es decir, hacia las unidades mínimas y las entidades sígnicas.

José Domínguez Caparrós,¹⁶ y Carmen Bobes Naves,¹⁷ sugieren articular el efecto estético de Tynianov, el valor autónomo del sonido de Eichenbaum, la pragmática del texto poético y la semiótica de Umberto Eco, en un escenario interdisciplinario que enfatice el papel comunicativo y estético tanto de los procedimientos rítmicos con el concepto de código, como la elaboración de un sistema semántico y sintáctico de reglas combinatorias y circunstanciales que contemple las múltiples posibilidades de interacción del poema y los participantes en la comunicación lírica, regidas por un complejo sistema de códigos textuales (retórico y rítmico-métrico fundamentalmente) y contextuales (culturales, sociales e históricos).

Propuesta pragmática que coincide con la fórmula sugerida por Charles Sanders Peirce para dar cuenta del funcionamiento intersubjetivo del texto lírico, en

¹⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Contribución a la teoría de las métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, SCIC, 1978.

¹⁷ BOBES NAVES, M., *La semiótica*, Madrid, Síntesis, 1994.

atención a los códigos que rigen su enunciación y su recepción. Códigos rítmico y retórico decisivos en la producción textual y en la efectiva recepción lírica, cuyas particularidades textuales convencionalizadas e institucionalizadas permitan a los lectores reconocer, interpretar y experimentar los efectos estéticos propios del poema.

Dicha propiedad impresiva se articula con la receptividad comunicacional y emocional (pasional), para operar transformaciones y elementos de referencia que ponen en evidencia una serie de manifestaciones dinámicas y múltiples de tensión y respuesta que reinterpretarán el texto lírico como un fenómeno sonoro y musical unido íntimamente al efecto poético, y así reivindicar la concepción musical en la que los versos se componen de períodos rítmicos semejantes a compases musicales, marcados por el acento de las sílabas que se considerarían como notas musicales, causando, a su vez, un fenómeno de intercambio fundamental entre la naturaleza perceptiva del texto poético y el código rítmico-métrico que regula su producción, con la finalidad exclusiva de provocar determinados efectos sonoro-musicales, sensoriales y placenteros en el receptor lírico.

El inicial efecto fónico-melódico con que se expresa el discurso poético, se considerará un efecto sensorial placentero, intrínsecamente vinculado con los efectos musicales, axiológicos y pasionales en interacción y movimiento. Tanto la música como la poesía comparten ese factor que contribuye decisivamente a desencadenar el placer de la repetición, esa sensación placentera que acompaña la audición musical, el canto o la simple recitación de la lírica. Se recupera así el espíritu original de la teoría métrica donde se interpreta el ritmo versal de acuerdo con los mismos principios del ritmo de la música y el canto, pues la única finalidad de la versificación es producir los efectos musicales, sin olvidar que la poesía considerada como no mimética en la *Poética* clásica, la mélica, era poesía cantada, con o sin acompañamiento de instrumentos musicales.

La semiótica se ocupa de los objetos de sentido, sus soportes significantes, las materias de expresión, las organizaciones significantes y su relación con la percepción y el sentir.¹⁸ Emplea una metodología distinta de la que se aplica a las operaciones de segmentación y de distribución (concepción taxonómica), pensando en el lenguaje como acto mediador entre hombre y hombre y, hombre y mundo, en busca de la coherencia y la construcción de sentido en la actividad perceptiva que enuncia e interpreta;¹⁹ asimismo, de la descripción de estructuras immanentes y construcción de simulacros explicativos de las condiciones y precondiciones del sentido y del Ser en niveles discursivo, narrativo y eje enunciativo, donde se inscriben las relaciones entre las instancias de producción, recepción y proyección del discurso, la puesta en escena de actores, estados, espacios y tiempos agenciados en el texto para configurar la forma del sentido.²⁰ Evidencia, a su vez, la emergencia del sentido en los actos de manipulación pasional, de programación, de captación y representación cognitiva y las situaciones estratégicas de la presencia sensible y sus envolturas interoceptiva (sensibilidad de sí mismo), exteroceptiva (lo otro que está fuera) y propioceptiva (lo sentido que acontece). Acto, instancia de enunciación e imbricación que crea redes, esquemas y sistemas dinámicos que movilizan el sentido hacia múltiples destinos;²¹ pues todo objeto semiótico es susceptible de ser analizado desde las dimensiones pragmática (del cuerpo, de lo material), cognitiva (saber, conocimiento) y pasional (lo axiológico).²²

El problema de la estructura poética ha sido tratado desde juicios infra-lingüísticos o sígnicos con un claro predominio fonológico y gramatical prescriptivo, ignorando otros fenómenos analizables. La semiótica provee la metodología necesaria para describir y comprender la articulación de los niveles que orientan el sentido y

¹⁸ FONTANILLE, J., *Semiótica del discurso*, Lima, Universidad de Lima, 2001.

¹⁹ FONTANILLE, J., *Sémiotique du visible*, Paris, PUF, 1995.

²⁰ PANIER, L., *Análisis semiótico de un texto (ficha técnica)*, en http://semiouis.blogspot.com/2008_04_01_archive.html.

²¹ GREIMAS, J., Y FONTANILLE, J., *Semiótica de las pasiones*, México, Siglo veintiuno editores, 1994.

²² FONTANILLE, J., Y ZINNA, A., *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM, Nouveaux actes sémiotiques, 2005.

descubrir operaciones, funcionamientos, valores y efectos que vinculan una forma de intelección y construcción del mundo con la forma de vida de un entorno cultural particular y es ahí donde entra el trabajo de Zilberberg sobre el ritmo en el que se plantea que la condición rítmica está asociada a la naturaleza del cuerpo que enuncia, pero el ritmo queda en el objeto enunciado, por efecto de varias operaciones de sentido separables metodológicamente, pero inseparables en el discurso en acto. Es un aspecto que permite esclarecer la idea de ritmo en la práctica discursiva-verbal. Sobre todo, porque la perspectiva semiótica permite sobrepasar o diferenciar un análisis semiótico del simple análisis métrico y retórico (incluso fonético-fonológico) del lingüista o de la métrica tradicional.

De forma similar se ha asumido la investigación literaria el fenómeno poético, como el examen de la repetición de un fenómeno de manera regular con la finalidad de producir un efecto unitario y reiterado. Así bien, su estudio se ha concentrado en los siguientes factores: *La medida*: repetición del número de sílabas en los versos que forman un poema. *Los acentos*: la fuerza espiratoria se reparte sobre las mismas sílabas en cada uno de los versos. *Las pausas*: los descansos en la lectura, convenientemente repartidos, contribuyen a dar uniformidad al poema. Y *la rima*: consiste en la repetición de los sonidos que aparecen al final de cada verso. Lo anterior, según lo planteado por José Domínguez,²³ Emilio Alarcos²⁴ y Francisco López²⁵.

Igualmente, la lingüística le ha dado prelación al análisis fonético y de esta manera, ha intentado establecer correlaciones con la estilística, y así vincular las especificidades del lenguaje en la producción literaria, tomando como fundamento los trabajos del círculo lingüístico de Praga.

²³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.

²⁴ ALARCOS LLORACH, E., *Secuencia sintáctica y secuencia rítmica*, En *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, p. 237-242.

²⁵ LÓPEZ ESTRADA, F., *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.

Acerca de la iteración de sonidos, se encuentran los importantes postulados de Roman Jakobson, donde llama la atención, además del análisis de las estrofas, el verso y la rima, sus conclusiones en cuanto al aspecto sonoro y la conexión íntima con su aspecto semántico. Sin embargo, vale mencionar, algunos trabajos en los que siempre ha estado presente el elemento fónico como indicador importante para la significación del discurso poético como portador de valor estilístico, para lo cual nos acogemos al inventario formulado por Mercedes Garcés Pérez,²⁶ donde destaca diversas épocas, a saber:

En la década del 50:

- Dámaso Alonso: Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos (1952).
- Joaquín González Muela: El lenguaje poético de la generación Guillén- Lorca. (1954).
- H. Hatzfeld: Bibliografía crítica de la nueva estilística (1955) y Estudios de estilística.
- C. E. Jones: L´art de la phrase dans la «Nouvelle Héloïse» de J J. Rousseau (1955).
- Carlos Bousoño: Teoría de la expresión poética (1957).
- Vilarino: Grupos simétricos en poesía (1958).
- L.A. Schökel: Estética y estilística del ritmo poético (1959).

En la década del 60:

- T. A. Sebeok: Decoding a text: levels and aspects in a cheremis sonnet (1960).
- M. de Dieguez: L´écrivain et son langage (1960).

²⁶GARCÉS PÉREZ, M., *Consideraciones teóricas sobre el análisis fonoestilístico como eficaz método de pragmática textual*, en ISLAS, 42(125), 177-89, julio-septiembre, 2000.

- Bertil Malmberg: Análisis estructural e instrumental de los sonidos del lenguaje (1963).
- F. Lázaro Carreter: Cómo se comenta un texto literario (1968).
- Juan Ferraté: Dinámica de la poesía (1968).
- Guiseppe, D'Angelo: Apuntes de fonología literaria sobre la prosa de J. E. Rodó (1968).
- Oreste Macri: Ensayo de métrica sintagmática (1969).

En la década del 70:

- Jean Cohen: Estructura del lenguaje poético (1970).
- Iuri Tinianov: El problema de la lengua poética (1972)
- Abraham A. Moles: El análisis de las estructuras del mensaje poético a los diferentes niveles de la sensibilidad (1972).
- José L. Martín: Crítica estilística (1973).
- Samuel Levin: Estructuras lingüísticas de la poesía (1974)
- Julia Kristeva: La révolution des langages poétiques (1974),
- López Casanova y E. Alonso: El análisis estilístico. (1975).
- F. Lázaro Carreter: Estudios de poética. (1976).
- Y. Lotman: Analysis of the poetic text. (1976).
- O. Macri: La obra poética de Jorge Guillén (1976).
- E. Bejel. La «desviación» lingüística y el lenguaje poético (1978).
- G. Lara de Rozo: A propósito de la lectura del poema «El sueño de las escalinatas» (1979).

En la década del 80:

- Sergio Chaple: Estudios de literatura cubana (1980).
- D. Lubomir y H. Karel: Sobre la correlación entre la poética y la estilística (1982).

- H. Bravo Utrera: La iteración como recurso estilístico (1983).
- Mijail M. Bajtín: Problemas literarios y estéticos (1986).
- J. Domínguez Caparrós: Comentario estilístico de un soneto de Quevedo. (1986).
- E. Stankiewicz: El lenguaje poético y el lenguaje no poético en su interrelación (1986).
- S. Marcus: La poética matemática (1986).
- A. Moles: El análisis de las estructuras del mensaje poético en los diferentes niveles de la sensibilidad (1986).
- M. Szabolcsi: Los métodos modernos de análisis de la obra (1986).
- A. Domínguez Rey: El signo poético (1987).
- A. Estévez: La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig (1987).

En los primeros años de la década del 90:

- Ángel E. P. del Campo: La rima, la versificación y la variedad estrófica en Bécquer y Martí: fenómenos de modernización en lo formal (1991).
- R. Núñez Ramos: La poesía (1992).
- S. Gili Gaya: Estudios sobre el ritmo (1993). Este volumen es una reedición de un conjunto de trabajos del destacado profesor S. Gili Gaya, aparecidos por primera vez en la década del 20. Son particularmente significativos para nuestra investigación: «Influencia del acento y de las consonantes en las curvas de entonación» (1924) y «La entonación en el ritmo del verso» (1926).
- López Chávez y M. Arjona Iglesias: Lexicometría y fonometría del «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz (1994).

Podríamos indicar, que la orientación principal de estos estudios se funda en el fonema como la unidad lingüística más pequeña, desprovista de significado y que a pesar de ello tiene otra función, no siempre reconocida, que sugiere el referente de alguna palabra del texto o de una unidad estilística. Dicho de otro modo, los

sonidos poseen una capacidad sugerente que el poeta potencia muy a menudo, y esto lo alcanza mediante una peculiar educación del material fónico: reiteraciones, acentos y rimas que deben ir siempre asociados a un contenido semántico apropiado para hacerse expresivo. Esta doble armonización de la secuencia fónica: la materia acústica por un lado y el fonema por otro, o ambos y el significado, ayuda a representar los variados matices del mensaje poético, considerado este dentro del término fonostilístico como el estudio de aquellos elementos que adquieren en la lengua literaria, especialmente en la poesía, valor expresivo.

Ahora bien, en el ámbito semiótico, se citan los significativos trabajos de Drina Hocevar²⁷ y Eero Tarasti,²⁸ que pretenden establecer un puente entre la estructura ontológico-existencial temporal *a priori* y sus manifestaciones ónticas.

En el contexto colombiano, su estudio, en general, ha sido escaso, y sobre la poesía de León de Greiff, en particular, se ha limitado a sugerir correspondencias con los textos musicales, empleando, de manera intuitiva, algunos criterios de la métrica, como en los trabajos reunidos en la valoración múltiple de su obra,²⁹ o en el ensayo de María Margarita Velázquez.³⁰

²⁷HOCEVAR, D., *Le Langage sans la musique? Towards a semio-musical approach to the study of poetic rhythm via the existential dimension of the sign*, en *Musical Semiotics Revisited*, Eero Tarasti (ed.), 159-168, Helsinki, ISI, 2003.

²⁸TARASTI, E., *Existential Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.

²⁹ALAPE, A. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*, Edición, Publicaciones Fundación Universidad Central, Santafé de Bogotá, 1995.

³⁰VELÁSQUEZ, M. *La música en la poesía de León de Greiff*, en [Artes, la revista](#), N.º. 2, 2001, p. 47-56.

1.2. PRECISIONES TEORICAS

1.2.1. Discurso

El discurso como unidad de análisis de la semiótica permite captar no solamente los productos fijados o convencionales de la actividad semiótica (los signos, por ejemplo) sino también, y sobre todo, los actos semióticos mismos. El discurso es una enunciación en acto, y este acto, en principio, es ante todo un acto de presencia: la instancia del discurso no es un autómata que ejerce una capacidad del lenguaje, sino una presencia humana, un cuerpo sensible que se expresa. Por tanto, cuando se escoge como punto de partida el discurso, se percata rápidamente de que las formas fijadas o convencionales que allí se encuentran están lejos de ser únicamente signos, pues una de las propiedades más interesantes del discurso es su capacidad de *esquematizar* globalmente nuestras representaciones y nuestras experiencias, así, el estudio de los *esquemas* del discurso sustituye de inmediato el estudio de los signos propiamente dicho³¹, permite entender su proceso-acontecimiento, lo cual configura al discurso como proceso semiótico producido en situaciones particulares, evidenciando a los sujetos discursivos y refiriendo a un mundo que pretende describir, expresar o representar. De igual manera, los discursos se asumen como prácticas sociales asociadas a tipos y modos de usos lingüísticos o formaciones paradigmáticas que corresponden a dominios semánticos, por tanto, se ocupa de las actuaciones humanas en sociedad, y considera que los comportamientos se configuran discursivamente, así, el sentido de los discursos está en los hechos verbales y no verbales, es decir, en las actividades de los grupos humanos.

³¹ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima, 2001, pp. 71.

1.2.2. Ritmo

El discurso poético y la dimensión estética y pasional resultan equivalentes al momento de interrogar la apariencia que hace posible el conocimiento y la significación, pues son las tensiones y distensiones de cada poema los que conforman su propia tensividad, su ritmo y tono peculiares, basados en última instancia en la mediación perceptiva del cuerpo; de allí se sigue la importancia de lo sensible y lo sensitivo, de la percepción y del sentir en la emergencia y mantenimiento del sentido,³² y del lugar que adquiere la percepción y la figuratividad, y por tanto, la relación entre mundo natural y lengua natural establecida. Nos referimos al valor de la propioceptividad como fruto de la percepción por parte del hombre de su propio cuerpo y la articulación del sentido con lo sensible, la percepción y la ideación³³. La propioceptividad deviene carne viva, sentir global, el sujeto se proclama amo del mundo y su significado, y lo reorganiza figurativamente a su manera, en donde la manifestación de lo sensible como sentido se da al interior del discurso poético, en su voz, en su ritmo, en su respiración patémica.

Entonces el ritmo es un regreso a lo sensible, a lo propioceptivo, a la mediación de la percepción corporal de los movimientos del cuerpo, a la virtualidad de las sensaciones realizadas a nivel imaginario que permiten alcanzar un modo de sentir sobre la afectividad profunda;³⁴ es una actitud del enunciador hacia su enunciado, que se manifiesta a partir de posiciones cognitivas y pasionales del enunciador respecto de su enunciado, lo cual propone una correlación entre el trayecto de los juegos discursivos, la captación cognitiva y pasional y el saber circulante.³⁵ Se trata de un concepto de ritmo no fundado en la tradicional idea de

³²FONTANILLE, Jaques. *Es états des choses aux états d'âme (suite)*. 1992, Nouveaux actes sémiotiques. 20, I-VII.

³³ OUELLET, Pierre, *Signification et sensation. La représentation sémiolinguistique du sensible*. 1992: Nouveaux actes sémiotiques. 20, 1-33.

³⁴FABBRI, Paolo. *Echappée*. Nouveaux actes sémiotiques. 19, 19-30.

³⁵FONTANILLE, Jaques. *Le savori partagé: théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris: 1987. Hades-benjamins.

las equivalencias paradigmáticas, o en la repetición de estados discontinuos, ni en la reiteración de unidades equivalentes, pues tales nociones olvidan o ignoran el sentido de dirección, tensión e instante del proceso figurativo y aspectualizado del discurso poético en el que se demarcan intenciones, identidades y se suscitan pasiones.³⁶

Existen, en el plano de la expresión, una serie de efectos de organización del ritmo que dependen generalmente de la sucesión de elementos de orden prosódico como la entonación, las pausas de cualquier naturaleza y la cantidad de discurso medible en sílabas,³⁷ que puede ser igualmente cuantitativo si es producido por la aparición periódica de los pies métricos que resultan de la sucesión de sílabas largas y breves, o puede ser cualitativo, si resulta de la repetición de los acentos,³⁸ tales como la métrica y el manejo de efectos fonético-fonológicos. Igualmente, el ritmo se determina por la manera en que el sentido es organizado en la materia y actualizado por el lector como efecto de sentido, así, éste, al leer la obra poética, encuentra un ritmo que afecta el contenido pero que emerge de una estrategia de manipulación de la forma que se constituye en una operación enunciativa con la lengua (operación discursiva) que por la estructura organizada del discurso genera efectos de forma y contenido indisociables.

1.2.3. Forma de vida

La “forma de vida” aparece como un correlato bastante general que define al “estilo cultural” de una colectividad; éste se manifiesta a través de recurrencias de significado en diversas prácticas significantes y revela a posteriori un proyecto axiológico.³⁹ Diversos discursos descriptivos de la cultura propia o de la cultura del

³⁶ ZILBERBERG. Claude, *Raison et poétique du sens*. Paris: PUF. 1988.

³⁷ MARCHESE, Angelo y Joaquín, FORRADELLAS. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Ariel, 1998, Barcelona, p 354.

³⁸ BERISTÁIN, Helena. Diccionario retórica y poética. Porrúa, México 1995, p 429.

³⁹ FONTANILLE Jacques, Claude ZILBERBERG. *Tension et signification*. Liège: Mardaga, 1998, entrada “Forme de vie”.

otro, sea detallando aspectos temporales, espaciales o actanciales, pueden ser considerados, desde la semiótica, como manifestaciones de una narratividad en la que se hace evidente la transformación de estados, pasiones y formas de intelección del mundo a través de objetos definidos por los contenidos de una memoria colectiva que aglutinan a las comunidades alrededor de sus propias carencias y expectativas.

Algunas descripciones de la propia cultura se constituyen en “textos códigos” que pueden verse, desde el análisis, como las meta-descripciones de Lotman. En este orden, parece semióticamente aceptable la hipótesis según la cual la semiótica de la cultura trataría de los discursos particulares con los que cada sociedad construye meta-descripciones de lo que considera como lo característico de la propia esfera sociocultural, en oposición, a veces implícita, a otras esferas. En ello va implicado todo un proceso de elaboración de simulacros o imaginarios individuales y colectivos que determinan las relaciones intersubjetivas, intraculturales e interculturalmente:

El actuar cotidiano y las prácticas discursivas que se construyen en un entorno social traslucen, para el investigador, no sólo los sistemas de valores sobre los cuales los miembros de una comunidad elaboran sus interpretaciones de los problemas y construyen las soluciones a éstos. Esas axiologías también están en una interacción natural con formas de organización cognitiva del mundo y con una fuerza pasional que tiene la misma autoridad que el sentido común. Las concepciones del sujeto y de las comunidades respecto de la propia cultura y de las prácticas significantes que en ella se despliegan son parte de un mundo natural o de una vasta semiótica. Para el análisis de los procesos significantes de ese mundo natural, la semiótica propone el concepto de *forma de vida* y una jerarquía de las prácticas culturales según su forma de expresión. En la jerarquía de las prácticas semióticas, la *forma de vida* aparece como un correlato bastante

general que define el “estilo cultural” de una colectividad; él se manifiesta a través de recurrencias de significado las diversas prácticas significantes que conforman la jerarquía misma, a saber, las *situaciones de producción* semiótica, las *estrategias* de significación y comunicación, las *materialidades* de la mediación, los *textos* y sus enunciados, las *figuras* de la enunciación y los *signos* que las constituyen. En este orden decreciente, para Fontanille y Zilberberg, la forma de vida es como un “sentido de la vida” que revela *a posteriori* un proyecto axiológico, es la definición del “espíritu” y del modo de ser de una organización sociocultural que se reconstruye a través del análisis de prácticas significantes concretas.

Los analistas han privilegiado los textos o discursos como objetos de investigación específicos de la *forma de vida*, en la medida en que en ellos se reconoce no sólo una organización cognitiva y actancial. Sin embargo, los objetos significantes también están determinados por condiciones estéticas y afectivas y no son sólo “textos” construidos con un solo lenguaje. Así, la idea de discurso como objeto de análisis semiótico rebasa la noción de lo sincrético para involucrar lo multimodal y, por su interdeterminación con el entorno cultural, supera la escisión entre texto y contexto. Si la semiótica tiene como tarea la comprensión y descripción de las operaciones de organización del sentido, debe abordar, consecuentemente, las manifestaciones (más o menos esquematizadas) de axiologías culturales que se configuran en los objetos significantes de la jerarquía mencionada (no sólo en textos, figuras y signos, sino también en los aspectos pertinentes de la materialidad expresiva, de las estrategias y de las situaciones en que se producen). Cualquiera de esos objetos y todos esos niveles

conforman la *praxis enunciativa* con la que una cultura se hace y de describe a sí misma.⁴⁰

1.2.4. Metáfora

Para Paul Ricoeur es una realidad compleja de discurso cuyos caracteres no se reducen a los de simple unidad o frase.⁴¹ Se trata, pues, de un acontecimiento precedido por el habla, en busca de ser pronunciada, dicha, liberada intencionalmente para fijarse en la escritura⁴², para pensar en otro, conservar memoria, pues en palabras del autor: “El lenguaje devuelve al universo los signos que la función simbólica en un principio había sustraído a las cosas”.⁴³ Fuera del mundo, el discurso posibilita la relación que da lugar al *cuasi mundo* de la literatura y supera el carácter circunstancial del habla, estimula la imaginación creadora que permite al lector escindir la referencialidad y abre el espacio a la significación-interpretación que se apropia, en el recorrido del arco hermenéutico, de la explicación y la comprensión como dimensiones definitorias de su trascendencia inmanente,⁴⁴ que configura una realidad posible, una manera muy particular de hablar del mundo.

El dominio de la metáfora es el mundo que nos forjamos para vivir en él. La metáfora es una frase, una expresión en la que ciertas palabras se emplean metafóricamente y otras no. Es intraducible y, por lo mismo, portadora de significación; ella enseña, organiza la visión y evoca apertura. Es un poema en miniatura que sugiere algo contrario de lo que se dice. Es un estrategia que pone en juego propiedades hasta entonces no significadas, un acontecimiento semántico, una significación emergente creada por el lenguaje, un enunciado que

⁴⁰ ROSALES CUEVA, José Horacio. *Algunas consideraciones para la investigación semiótica de las prácticas culturales*. En: Revista S, Volumen 2, número 2, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2008, p. 102-103.

⁴¹ RICOEUR, P., *La metáfora viva*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.

⁴² RICOEUR, P., *Del texto a la acción*, México D. F., Fondo de cultura económica, 2002.

⁴³ *Ibíd*, 130.

⁴⁴ *Ibíd*, 131.

crea un nuevo significado en la acción textual y contextual, que da vida (metáfora viva) al acontecer que evoca; es un poder para poner ante los ojos, la posibilidad de unión entre decir y ver cómo.⁴⁵

Marcus B. Hester⁴⁶ analiza el lenguaje poético y encuentra como rasgos distintivos la fusión entre el sentido y los sentidos, la producción de un objeto denso que se cierra sobre sí mismo y la posibilidad de articular una experiencia ficticia, virtual. Considera el poema como objeto de lectura que suspende lo real y abre el texto para fusionar el sentido con la evocación de imágenes que pone de manifiesto la iconicidad del sentido que se expande en un semi-pensamiento y una semi-experiencia que al incorporar lo no-verbal con lo verbal causa una tensión que puede infringir el sentido pero no anularlo.

Para Ricoeur esto permite comprender el sentido metafórico no como colisión semántica, sino como instauración de una nueva pertinencia, donde el *ver como* designa la mediación no-verbal del enunciado metafórico enriquecido por lo imaginario que libera el poema. Lo no verbal prevalece sobre lo verbal y prueba que la imagen no es residuo de la impresión y que la imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante que se convierte en un nuevo ser del lenguaje.⁴⁷

De este modo, el discurso poético puede ser considerado como un icono y no como un signo, en el que el lenguaje adquiere la consistencia de *médium*, amalgama de lo sensual y de lo lógico que asegura la impresión y la expresión. No es presentación de algo sino de sí mismo. Cosa que dura, reiteración inmediata o diferida.⁴⁸ Es, más bien, fusión icónica del sentido y del sonido en un movimiento centrípeto que ignora la realidad y forja una fábula (conjunto de estructuras

⁴⁵ *Ibíd.*, 135.

⁴⁶ *Ibíd.*, 278.

⁴⁷ *Ibíd.*, 286.

⁴⁸ *Ibíd.*, 294.

hipotéticas) que expresa un estado *irónico* del alma, siempre diferente por la forma e intensidad de lo que significa.⁴⁹

El interés principal es el de analizar, mediante el metalenguaje semiótico, cómo se configura la *musurgopoesía* de León de Greiff, a partir del análisis y la descripción de tres textos poéticos y sus manifestaciones discursivas, así como de las operaciones situacionales y figurativas que ponen en escena el discurso musurgopoético y su correlato con la “forma de vida” propia de la cultura colombiana; bajo los parámetros de la semiótica discursiva, perceptiva y cognitiva (erigida sobre principios fenomenológicos y avances de las ciencias cognitivas sobre la construcción de la memoria, el sentido y la cognición como soportes de la semiosis) de la llamada Escuela de París (Algirdas-Julien Greimas, Joseph Courtés y Jacques Fontanille). Estos soportes científicos se han construido a través de un trabajo interdisciplinario dentro del cual participan el análisis del discurso, la lingüística y la pragmática. Este conjunto de referencias teóricas y metodológicas son, en general, parte del universo de las ciencias del lenguaje y constituyen los modelos y métodos más consolidados para abordar la semiosis en la vida cultural y sus variaciones.

No es esta, en suma, una investigación centrada en nociones acerca de las mediciones, cuantificaciones, reiteraciones, repeticiones o sucesiones silábicas, de la fuerza respiratoria, los descansos en la lectura o los sonidos equivalentes o afines; ni mucho menos una revisión de los fundamentos retóricos o estilísticos.

⁴⁹ *Ibíd*, 298.

2. EL MUNDO POÉTICO DE LEÓN DE GREIFF

*(...) yo, Beremundo el Lelo, yo, Beremundo;
fuí, y sigo siéndolo, (...)
y, de fuste, cultor del disparate, del dislate, del
/ despropósito, de la pirueta, la gambeta, el gambito y la
/ broma befante;
y Musurgo redactorado o Licenciado en Licencias(...)*

Relato de los oficios y mesteres de Beremundo. León de Greiff.

*Y lo canto en mi verso desalado
-nunca sonoro y nunca asordinado
fríamente: sino cambiante y trunco
(como el ritmo del viento y del Bredunco):
paralelo al tenor de lo cantado,
función de lo sentido...*

Relato de Aldecoa. León de Greiff.

Francisco de Asís León Bogislao de Greiff Haeusler nació el 22 de julio de 1895 en Medellín, descendiente de un bisabuelo sueco, por línea paterna y de un abuelo alemán, por parte materna, hace los estudios básicos en el Liceo Antioqueño y tres años de carrera en la escuela de Minas de la Universidad de Antioquia. Luego, por un tiempo breve estudia derecho en la Universidad Libre de Bogotá. A los dieciocho años es secretario privado general de Rafael Uribe Uribe. Posteriormente administra la prolongación del Ferrocarril de Antioquia por el río Cauca. En 1945 es jefe de educación secundaria de la sección de becas y de extensión cultural del Ministerio de Educación. En 1958 ejerce como secretario de

la Embajada de Colombia en Suecia, de allí viaja a la Unión Soviética y a la China.⁵⁰

En 1915 funda el grupo y la revista de *los Panidas*, en torno a la influencia del modernismo hispanoamericano con fuentes en el simbolismo y parnasianismo francés. En 1926 trabaja como cajero y contador del Banco Central. Liberal con tendencia de izquierda, no se interesa en manifiestos de vanguardia ni políticos. En 1925 participa en la revista *Los nuevos*, junto a Jorge Zalamea, Rafael Maya, Germán Arciniegas, Luis Vidales y otros; y publica su primer libro de poesía *Tergiversaciones. Primer mamotreto*. En adelante todas sus obras serán publicadas con la correspondiente numeración de mamotreto como una marca impuesta. En 1930 publica *Libro de los signos. Segundo mamotreto*. En 1936 aparece *Variaciones al redor de nada. Tercer mamotreto*. Su libro mayor y el que reúne los mejores momentos del conjunto de sus temas: el amor, la poesía como necesidad del poeta, el silencio, la música, la nada, el viaje y la noche, todos relacionados entre sí. En 1937 publica su primera colección de prosas, *Prosas de Gaspar. Cuarto mamotreto*. Señala su acercamiento a la música. En 1954 presenta *Fárrago, Quinto mamotreto*. En 1957 *Bárbara Charanga. Bajo el signo de Leo. Sexto mamotreto*. En 1957 *Velero paradójico. Séptimo mamotreto*. Libro complejo que se apoya como nunca en el flujo sonoro y rítmico. Y en 1973 *Nova et vetera. Octavo mamotreto*.⁵¹ En 1970 es reconocido con el premio nacional de poesía y recibe, además, la cruz de Boyacá y la orden de San Carlos.

Descrito como de un metro ochenta de estatura y aspecto de pescador noruego de ballenas. De vestimenta descuidada, amante de las arrugas. Serio, adusto, de pocas palabras, y de ellas raras, exóticas, bizarras, desuetas. Taciturno, hermético, ausente. Parco de gesticulaciones, sobrio de ademanes, de simpatía nula, irónico y sarcástico.⁵²

⁵⁰ Gran Enciclopedia de Colombia, Tomo 9, Biografías, Bogotá, Círculo de lectores, 1994, p. 185.

⁵¹ *Ibíd.* P. 186.

⁵² *Ibíd.* P. 187.

2.1. SITUACIÓN DE PRODUCCIÓN DE LA MUSURGOPOESÍA

El uso extensivo de técnicas e imágenes sinfónicas hace la poesía de León de Greiff más musical que la de los simbolistas y modernistas. En *Tergiversaciones*, *libro de signos* y *Variaciones al redor de nada*,⁵³ obras elegidas para estudio, la música penetra la estructura, el contenido temático y la imaginería. Se puede decir que él ha tratado de seguir la teoría del *Art poétique* de Verlaine. En su obra menciona y caracteriza con frecuencia a sus compositores favoritos: ama a Chopin elegíaco, a Schumann hondo y amoroso, a Haydn cortesano, a Franck pulcro y místico, a Mozart diáfano y sortilego, a Mussorgsky angustiado y febril, a Rimsky ebrio de luces y colores, a Debussy voluptuoso lejano y sugerente, a Duprac íntimo, elegíaco y errabundo, a Wagner la voz vigía, a Bach añoso templo de armonía, a Schubert rey de los alisos, encarnación del canto y por sobre todos a Beethoven el sordo, el torturador indomable, Prometeo misterioso de cántiga secular, plasmada en ebonita. La música expresa sentimientos que no se pueden explicar con palabras. Su gran amor y comprensión de la música refinada son las principales influencias. Adopta muchas técnicas estructurales de estos compositores, principalmente en *Libro de los signos* y *Variaciones al redor de nada*. También técnicas tradicionales de poesía lírica y de la primera generación de poetas simbolistas, pero lo que influye más son las formas de la música clásica que admiten el máximo desarrollo imaginativo: en la sonata de Beethoven, la fuga de Bach y el uso del *leit motiv* de Wagner, encuentra el arte del tema germinal que influye en su poesía fantástica y sonora. Sus poemas sinfónicos son una ventura en la región del sueño, de libre asociación de ideas, de imágenes e impresiones sensoriales que se expresa en verso libre sin reglas predeterminadas.

Su intención de aproximarse a la música clásica es manifiesta en los títulos de muchos de sus poemas en que usa las palabras *sonata*, *sonatina*, *scherzo*,

⁵³ STEPHEN, CH., M., *El estilo poético de de Greiff*, conclusiones de la tesis doctoral del autor, que fue escrita en inglés en la Universidad de George Washington: The Poetic Style of Leon de Greiff, Ann Arbor, Michigan University Micro-films, 1969 (order N° 70-2357).

fantasía, nocturno, fuga, preludio, suite, rapsodia, y más. Muchas veces indica también la tonalidad en *do mayor, la bemol*, el tiempo *allegro, agitato, vivace* y otros. Prefiere adoptar las formas más libres como el preludio (el primer movimiento de una composición seccional más larga), la fantasía (pieza imaginativa sin procedimiento específico), la rapsodia (una serie de melodías independientes con algo de continuidad, a menudo de carácter épico), el nocturno (una composición tranquila, reflexiva, a menudo melancólica con un episodio apasionado, de forma libre), la suite (una serie de piezas independientes que presentan contrastes en su espíritu). Emplea estas formas por las mismas razones que asisten al compositor de música: para dar rienda libre a su imaginación e intuición musical. Varias de sus composiciones se titulan *sonata, quasi sonata* y *sonatina*. En la tradición musical la sonatina es una sonata breve y menos complicada. La forma de sonata comienza con la exposición de los temas. La parte intermedia llamada desarrollo es de tratamiento imaginativo de los temas previos. En la sección final reaparecen los temas tratados pero conducen a una nueva conclusión.

Dentro de su poesía lírica emplea el concepto de tema con variaciones para imitar con palabras el *variante melódico*, tan usado en la música sinfónica. Una manera es la repetición con intervalos y sin ellos, los desarrollos expansivos, las primeras y últimas sílabas alteradas, la aliteración, la onomatopeya para sugerir vocalmente ciertos sonidos y cadencias que indican claros cambios de ritmo y juegos de sonido. Los ritmos conspiran con el pensamiento y el estado anímico para lograr una expresión más eficaz. Igualmente, emplea la técnica de contrapunto, así como hacen muchos músicos en sus composiciones y la figura melódica del *leit motiv*, o una progresión de armonía empleada para aclarar, subrayar, recordar o simbolizar situaciones, personajes, objetos e ideas esenciales en una historia o un drama en que la música forma una contraparte. Se usa generalmente en música programática o en la ópera. Wagner fue el primero en usarlo consistentemente. De Greiff lo emplea en la mención periódica de nombres de ciertas personas, lugares y cosas. Como el *leit motiv* musical, el poético tiene como funciones ayudar a

definir una nueva personalidad no idea, ayudar en la asociación de ideas entre nuevos y viejos temas y recordar conocidos temas ya tratados.

El poeta percibe la música o el ritmo, el ruido o el silencio e todas las cosas materiales o espirituales, las verdaderas y las imaginarias. A menudo los sonidos de que habla son subjetivas asociaciones intuitivas de pensamiento, emoción o imagen con ciertas vibraciones. Este tipo de asociación sensorial-sonora, se manifiesta en el uso de terminología musical para caracterizar las cosas, impresiones de la producción de música en las cosas no resonantes. Sugiere un acompañamiento musical para alcanzar un efecto semejante al de las programaciones musicales. El uso de instrumentos antiguos colabora en lograr un efecto exótico y arcaico, aunque no siempre forman parte de un acompañamiento, algunas veces sugieren un sonido, representan voces. La expresión de la emoción es el propósito principal de sus metáforas musicales. Su imagen auditiva se basa en los ritmos más que en melodías.

Todas estas, consideraciones de la gran variedad de maneras en que la música penetra todos los aspectos de la poesía de León de Greiff. Una musicalidad que integra con toda naturalidad, sinceridad y buen gusto literario la libertad de expresión, la imaginativa aventura nocturnal, el carácter irónico y la autoexploración compleja.

2.2. MUSURGOPOESÍA

El concepto de *Musurgopoesía* es creado por León de Greiff que define *Musúrgico* como un término de la Música: el arte de ordenar las consonancias y disonancias. Se llama asimismo musurgo a lo poeta, y además las horas vespertinas dedicadas a la introspección y a la musurgia. En griego, *Mousourgos* es cantor y *Mousourge* cantora, cualquier persona con el poder o el trabajo (*ergón*) de evocar las musas. *Musurgopoesía* es Música y poesía. Que cultiva la música. Poesía musical o música poética.⁵⁴

De lo anterior resulta una praxis enunciativa que configura una forma de vida predicada de una representación significativa concreta, que como mediación semiótica trasluce las sensibilidades, las percepciones y las elaboraciones cognitivas sobre ese mismo entorno sociocultural en que se produce y que interviene además en procesos de comunicación, valoración y transformación cultural. Percepción que entraña ciertos tratamientos esquemáticos de la información por la inteligencia o la manifestación de actos cognitivos en un discurso particular que determina una lógica de aceptabilidad de la realidad dentro de la cultura como una gran instancia de enunciación discursiva o sentido común que se construye desde la afectividad, la acción social, los sistemas axiológicos y las percepciones de la cultura propia y de la cultura ajena en un trabajo de comparación (implícita o explícita) que se manifiesta discursivamente. De tal suerte que el texto poético de León de Greiff, como construcción de significación, constitutivo de una práctica discursiva cultural, contiene ciertas categorías cognitivas, axiológicas, emotivas y actanciales insertas en una tradición signico-discursiva específica, con componentes generativos característicos de situaciones y estructuras referenciales. Visto así, se justifica el estudio de tres poemas de León de Greiff como construcción discursiva que apela a una estrategia de inconformismo que experimenta con el desconcierto, disociando la realidad y

⁵⁴ Antología de León de Greiff, Bogotá, Instituto colombiano de cultura, 1976, p. 276.

jugando con el sonido para sondear con unidades de ironía en construcciones de sarcasmo, que responden a un canto doloroso de emancipación literaria, espiritual y musical en una revalorización afectiva y cognitiva, y examinar mediante el metalenguaje semiótico los elementos característicos que construyen el valor rítmico-musical y sus efectos hermenéuticos. Asimismo, identificar los componentes que integran y estructuran la forma y le confieren sentido. Determinar los elementos axiológicos de selección y combinación aplicados a la secuencialidad temporal y las modalidades del discurso poético-lírico.

2.3. OBRA MUSURGOPOETICA

Para el estudio de la configuración semiótica de la *musurgopoesía*, se eligieron tres poemas, *Son*, *Cancioncilla* y *Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias*. La construcción de estos enunciados, caracterizados por la construcción de efectos musicales con la palabra, la construcción del ritmo (no sólo como efecto sensorial, sino como parte del efecto metafórico y de sentido en la dimensión cognitiva y actancial) se corresponde con lo musúrgico. El autor lo define como un término de la música: el arte de ordenar las consonancias y disonancias. Llama asimismo musurgo a lo poeta, y además las horas vespertinas dedicadas a la introspección y a la musurgia.⁵⁵

De este modo, el enunciado musurgopoético es una práctica discursiva que narra, figura y esquematiza no sólo la experiencia íntima, sino también la relación de esa experiencia subjetiva con una serie de simulacros y expectativas socioculturales o comunitarias que él asume o a las que se opone. Se trata, en fin, de un proceso de producción poética enraizado en la sensibilidad de quien evalúa el propio universo cultural en que está inmerso y predica, con ello, sobre las afecciones que resultan de esa evaluación.

⁵⁵ DE GREIFF León. *Antología*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura, 1976, p. 276.

Naturalmente, si el poema está imbricado a una situación sociocultural de producción (enunciada desde la perspectiva de un yo situado y afectado pasionalmente), los medios de expresión de ese predicar recurren a elementos expresivos del entorno, pero siempre recreados, transformados y erigidos para sentir y disentir.

La elección de estos como ejemplares modelo, permite comprender no sólo la definición de musurgopoesía, sino, la caracterización de esta manifestación poética como metáfora, es decir, como una plástica musical con el lenguaje y además, como una práctica discursiva que habla de una forma de vida o del modo de ser de una cultura (en este caso, colombiana).

El acto de la representación literaria sucede dentro de los límites del mundo de la praxis humana y por lo tanto los rasgos identificables en el mundo posible o mundo de ficción hacen parte de esa pre-comprensión del mundo de la acción que supone la interacción entre agentes por la que se entabla la cooperación, la competición o la lucha. Las contingencias de la interacción se juntan con las de las circunstancias por su carácter de ayuda o adversidad. Caracterización del mundo posible y representación mimética de las estructuras inteligibles que dispone ciertos hechos que entregan una visión estética del mundo con carácter de ficción verosímil, posible y de coherencia interna que proyecta una visión particular de la cultura sobre la cual enuncia.

Son, Cancioncilla y Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias, son ejemplos prototípicos de *Musurgopoesía*, postulados para examinar la perspectiva de mundo del autor, patente en ciertos rasgos de situación, participación y transformación discursiva, articulados en el discurso poético.

2.4. MUSICA Y POESIA

En varios diálogos Platón asocia la poesía con la noción de *mousike*, a la que asigna la interpretación de instrumentos, el canto y el ritmo. Presenta el *melos* como un compuesto de palabra (logos), armonía (ármonia) y ritmo (ruthmos). Insiste en el sometimiento de la armonía y el ritmo al dictado de las palabras y contempla la plenitud del poema en la conjunción entre texto, música, ritmo, danza y espectáculo visual⁵⁶. Designa además, las nociones de *melos* y *melopoiros*, que Aristóteles y la tradición alejandrina heredarán para referirse de forma amplia al poema y al poeta, y que luego se transformarán en *Lurikos* y *Lurikoi*, que en ambos casos significa poeta lírico y poesía mélica. Esta distinción se verá desdibujada un poco en la Edad Media Latina y esperará hasta el Renacimiento para afirmar de nuevo su autonomía literaria, fijar lazos entre la poesía romance y la denominación genérica clásica⁵⁷ para instaurar una función normativa que concederá o rehusará a ciertos tipos de textos el carácter de lírico literario, en un esfuerzo de convalidación de las tradiciones nacionales en Italia, Francia y España para la actualización y trasposición de nuevos modelos y patrones estructurales, de corte exclusivista, inequívoco y formal⁵⁸. Sírvanos citar al tratadista Pomponio Torelli que a finales del siglo dieciséis traza el perfil de la poesía lírica, elevando a rango de norma algunas singularidades:

El instrumento del lírico será, pues, la diversidad de los versos, el baile y el canto. Y si alguien me preguntase por qué, entre todos los poetas, el lírico utiliza tal diversidad de versos, le contestaría que esto procede de la diversidad de los afectos. Pues el épico por la estabilidad y la magnificencia toma el hexámetro, que si ocurriera que en los afectos hubiese materia a lo heroico, podría de un modo semejante, por ser un verso firme y elevado, servir al lírico. Pero como

⁵⁶ GUERRERO, G. *Teorías de la lírica*. México D.F., Fondo de cultura económica, 1998, p. 17.

⁵⁷ *Ibíd.*, 60.

⁵⁸ *Ibíd.*, 120-123.

poca estabilidad tienen nuestros afectos y esto porque su propia naturaleza y esencia consiste en la mutación, por eso el lírico utiliza poco ese solo verso y lo acopla con muchos otros (...) Del tema, que siendo los afectos propios del lírico y componiendo correctamente un poeta lírico cuando poetiza sobre sus propios afectos, se seguirá que la poesía lírica será más bien historia que poesía, porque será así una historia de los propios afectos y narrándolos no se imitará a los de otros (...) y dirá las cosas no tal como han ocurrido verdaderamente, sino como deberían ocurrir, y decir, en suma, aquello que en sí es posible (...) pues la poesía no pone los ojos en aquello que adviene sino en lo que debería advenir.⁵⁹

Dicho queda el núcleo esencial del proyecto lírico, constituido por los afectos que crean una fábula propia y única, que ubica la poesía lírica en el ámbito de una clase particular de ficción. Más adelante se entretendrán el neoplatonismo, la retórica, la tradición escolástica, los errores de lectura y las incorrectas traducciones de Aristóteles para fijar la atención en un aspecto conceptual que se engloba en el término “metáfora” o “figura”, como representación interna resultante de un acto cognoscitivo regido por un principio de unidad e inteligibilidad. Esto marcaría la condición de posibilidad de la revolución romántica de los siglos XVII y XVIII que daría paso a la modernidad, es decir, de la *mimesis* aristotélica tutelar a la expresión.

El legado fue tomado por varios escritores como Milton, Dryden, Baumgarten, seguidores de la lectura de los preceptistas italianos hasta que descubren en el tratado de *Lo sublime*, de Pseudo Longino, que contiene una demostración de cómo la interrelación entre las fuentes de lo profundo (*bathos*) y lo elevado (*dupso*), localizados en el pensamiento y la pasión (lo natural), y en las figuras, la lexis y la composición (el arte), permite alcanzar la grandeza del alma (lo sublime)

⁵⁹ *Ibid.*, 173-174.

y reconocer una nueva fuerza atribuida al *pathos* que va más allá de la persuasión hasta el arrobamiento mismo. Esto da lugar a la preeminencia de la pasión, que regula también el uso de las figuras retóricas, los excesos y las carencias del poema en armonía con la función de la imaginación (*phantasia*), pues en palabras del autor: “nada es tan importante como la pasión generosa, bien dispuesta, que enciende el delirio de la inspiración, como si fuera un acceso de locura o de *pneuma*”.⁶⁰

William Jones recoge algunas consideraciones de anteriores tratadistas y tras despedir el tedio neoclásico, define lo que la verdadera poesía lírica es:

De acuerdo con nuestros principios, hemos descrito lo que en verdad fue entre los hebreos, los griegos y los romanos, los árabes y los persas. Los lamentos de David y sus odas sagradas o salmos, la canción de Salomón, las profecías de Isaías, Jeremías y otros inspirados escritores son verdadera y estrictamente poéticas; más ¿qué imitaron David o Salomón en sus divinos poemas? De un hombre que está feliz o afligido no puede decirse que imite la alegría o la aflicción. Los versos líricos de Alceo, Alcman e Íbico, los himnos de Calímaco, todos son bellas piezas de poesía; sin embargo Alceo no fue un imitador del amor, Calímaco no fue un imitador de la religión (...) Petrarca se vio sin duda muy hondamente afectado por una verdadera pena y el poeta fue un amante demasiado sincero como para imitar las pasiones de otros (...) Quedará claro que las partes más excelsas de la poesía y la música son expresiones de las pasiones y actúan en nuestras mentes por simpatía; mientras que las partes inferiores son descripciones de objetos naturales y nos afectan principalmente por sustitución.⁶¹

⁶⁰ *Ibíd*, 190.

⁶¹ *Ibíd*, 201-202.

3. MUESTRAS EJEMPLARES DEL CORPUS MUSURGOPOÉTICO

*Mi espíritu es un vago ritmo sin alegría,
sin amor y sin llanto...
Palpita con la noche, vibra con las estrellas,
y la voz del silencio une su canto.*

Ritmos. León de Greiff.

*Aquí no llega sino la voz
del viento, la Voz del viento!
Canción del Viento, libérrima
y ágil, de sincopado ritmo!*

De musurgia. Canción del viento. León de Greiff.

En el análisis semiótico se tomarán los textos poéticos con sus respectivos segmentos, pues estos son clave al momento de evidenciar el proceso que termina con la configuración de la *musurgopoesía*. Además, para poder lograr esta definición es necesario soportar el estudio en las diversas instancias que dan cuenta de los movimientos, categorizaciones y recorridos de cada una de sus manifestaciones predicativas. Es decir, que los poemas, serán asumidos como los mejores ejemplares o los exponentes paradigmáticos que permitirán, a su vez, integrar una totalidad vinculada a la dimensión musurgopoética, que puede ser visible al considerar el todo como un proceso discursivo. Por tanto, se trata del estudio de la relación de los múltiples planos de la significación y sus relaciones de complementariedad.

Respecto de su ámbito retórico, la métrica y la rima en el *corpus* seleccionado, *Son Cancioncilla* y *Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias* está constituida por versos en arte menor. Estrofa que se compone hasta de ocho versos de arte menor, con frecuencia octosílabos, de rima consonante, que a veces consiste en un encadenado o entrelazado de dos cuartetos o de dos redondillas o una cuarteta con una redondilla. En este caso, encadenando octosílabos en redondilla, sextilla y octavilla.

El uso de técnicas y elementos sinfónicos en el *corpus* elegido, demuestra cómo la música penetra la estructura, el contenido temático y la imaginería. Igualmente, adopta muchas técnicas estructurales de composición musical, técnicas tradicionales de poesía lírica y de la primera generación de poetas simbolistas, pero lo que influye más son las formas de la música clásica que admiten el máximo desarrollo imaginativo, en la sonata de Beethoven, la fuga de Bach y el uso del *leit motiv* de Wagner, encuentra el arte del tema germinal que influye en su poesía fantástica y sonora. Su intención de aproximarse a la música clásica es manifiesta en los títulos de muchos de sus poemas en que usa las palabras *sonata*, *sonatina*, *scherzo*, *fantasía*, *nocturno*, *fuga*, *preludio*, *suite*, *rapsodia*, y más.

Muchas veces indica también la tonalidad en *do mayor*, *la bemol*, el tiempo *allegro*, *agivato*, *vivace* y otros. Prefiere adoptar las formas más libres como el preludio (el primer movimiento de una composición seccional más larga), la fantasía (pieza imaginativa sin procedimiento específico), la rapsodia (una serie de melodías independientes con algo de continuidad, a menudo de carácter épico), el nocturno (una composición tranquila, reflexiva, a menudo melancólica con un episodio apasionado, de forma libre), la suite (una serie de piezas independientes que presentan contrastes en su espíritu). Emplea estas formas por las mismas razones que asisten al compositor de música, para dar rienda libre a su imaginación e intuición musical. Varias de sus composiciones se titulan *sonata*,

quasi sonata y *sonatina*. En la tradición musical la sonatina es una sonata breve y menos complicada. La forma de sonata comienza con la exposición de los temas. La parte intermedia llamada desarrollo es de tratamiento imaginativo de los temas previos. En la sección final reaparecen los temas tratados pero conducen a una nueva conclusión.

Dentro de su poesía lírica emplea el concepto de tema con variaciones para imitar con palabras el *variante melódico*, tan usado en la música sinfónica. Una manera es la repetición con intervalos y sin ellos, los desarrollos expansivos, las primeras y últimas sílabas alteradas, la aliteración, la onomatopeya para sugerir vocalmente ciertos sonidos y cadencias que indican claros cambios de ritmo y juegos de sonido. Los ritmos conspiran con el pensamiento y el estado anímico para lograr una expresión más eficaz. Aplica la técnica de contrapunto así como hacen muchos músicos en sus composiciones y la figura melódica del *leit motiv*, o una progresión de armonía empleada para aclarar, subrayar, recordar o simbolizar situaciones, personajes, objetos e ideas esenciales en una historia o un drama en que la música forma una contraparte. Se usa generalmente en música programática o en la ópera. Emplea la mención periódica de nombres de ciertas personas, lugares y cosas.

El sujeto figurado en el enunciado poético percibe la música o el ritmo, el ruido o el silencio e todas las cosas materiales o espirituales, las verdaderas y las imaginarias. A menudo los sonidos de que habla son subjetivas asociaciones intuitivas de pensamiento, emoción o imagen con ciertas vibraciones.⁶²

⁶² MOLER CH. Stephen. *El estilo poético de de Greiff*, conclusiones de la tesis doctoral del autor, que fue escrita en inglés en la Universidad de George Washington: The Poetic Style of Leon de Greiff, Ann Arbor, Michigan University Micro-films, 1969 (order N° 70-2357).

3.1. CONFIGURACION NARRATIVA MUSURGOPOETICA

La identificación del esquema narrativo permite construir la representación del texto como objeto semiótico reducido a sus propiedades esenciales.⁶³ Se presenta la organización de lo narrado e implica el relato de las acciones o de los eventos considerados como descripciones-aproximaciones bajo la apariencia de lo narrado figurativo.⁶⁴ Es la presentación del principio de organización que constituye un todo de significación, un acto de lenguaje con sentido, que comporta su propia organización como discurso ocurrencia y establece el punto de partida en el conocimiento de los mecanismos de constitución y funcionamiento del discurso poético y sus iteraciones contractuales proyectivas.⁶⁵

En el poema *son* un sujeto interpreta varios instrumentos de viento, cuerda y percusión, en forma libre y despreocupada, sin esperar ser escuchado, alabado o cuestionado por “ignaros”, curiosos, estimados, concedores o arrogantes. A lo largo del poema aparece una constante oposición entre un espacio propio (el espacio del yo que hace música con gracia, desparpajo y con alegría espontánea) y el espacio de otro o de unos otros, un *allá* dentro del cual se circunscriben o del que provienen algunos personajes que pueden entenderse como críticos, censuradores y poseedores de una caracterización modal diferente a la del yo de referencia.

En este sentido, el poema puede dividirse en varios segmentos que contienen las unidades significativas y manifiestan un contenido comprensible.

⁶³ARÉVALO VIVEROS, Luis Fernando. Análisis semiótico de la construcción de identidades discursivas y de manifestaciones de contrapoder en letras de canciones del rock *underground* de Colombia. Cali: Universidad del Valle, 2008, p. 98.

⁶⁴GREIMAS, Algirdas-Julien y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, p. 273.

⁶⁵ *Ibíd*, p.274-275.

Son

Seg. 1 *Cuando tango la zampoña
cuando tango el sacabuche,
jamás pienso en quien me escuche
ni en quien me allane la moña.
Y así la zampoña taño,
pizzico así la vihuela
cantando mi cantinela
como trovero de antaño...*

Seg. 2 *Yo no pienso en quién me escuche.
Yo no pienso en quien me loe
ni en quien el talón me roe
cuando tango el sacabuche,
cuando soplo en el obóe,
cuando tango la zampoña.*

Seg. 3 *Ni en buscar el sortilegio
-con glisado tal o arpegioque
embelece a daifa doña,
cuando tango el sacabuche...
Cuando soplo en el obóe,
cuando soplo en la dulzaina,
no pienso en boina ni en vaina;
ni en Burdeos o en Borgoña
cuando tango la zampoña-*

Seg. 4 *Cuando soplo en la dulzaina
y si percuto el adufe
no pienso en que vozne o bufe*

*ni el cretino ni el tontaina
ni el doctorado en Lovaina.
Cuando tango la zampoña,
si pizzico en la bandurria
no me importa ni la murria
que me enerva y emponzoña.*

*Seg. 5 Cuando tango el sacabuche,
cuando raspo el bandolín
ni cuando froto el violín,
yo no pienso en quien me escuche.*

*Seg. 6 Si resoplo en el fagote,
si taño la cornamusa,
cuando tango la zampoña,
cuando soplo en la ocarina
no pienso en daifa ni en doña
(si me alabe o me abomina,
si se enfada o se alborote...)*

*Seg. 7 Si taño la cornamusa,
laude pido o doy excusa
jamás, ni a Apolo ni al zote
ni a la mismísima Musa
de alto copete o de moña,
ni a Luis de Góngora Argote,
si resoplo en el fagote,
cuando tango la zampoña.*

El discurso poético está compuesto en español. Por un sujeto lingüístico con capacidad para producirlo. Que hace valer, hace sentir y hace decir algo dotado

de sentido y dirigido hacia un algo. El sujeto interpreta varios instrumentos de viento, cuerda y percusión, en forma libre y despreocupada, sin esperar ser escuchado, alabado o cuestionado, por ignaros, curiosos, estimados, concedores o arrogantes.

Con respecto de los espacios, hay dos. Uno personal interior y otro ajeno exterior. Aquí / Allá. Trayecto: Espacio circular: Yo – Otro – Yo. La búsqueda actancial está determinada por un querer hacer y un poder hacer. El sujeto que sabe interpretar ciertos instrumentos, sabe que esa competencia puede ser evaluada por otros y sin embargo desprecia tal posibilidad para ejecutarlos a su placer, incluyendo el error, que sería una nueva forma de ejecución. Señala el programa de búsqueda y sus condiciones modales (competencias y actuación). De este modo, la dimensión actancial puede sintetizarse así:

- Destinator: El universo de la cultura propia del enunciatario y del enunciador.
- Destinatario: El sujeto lírico incluido en el universo socio cultural que quiere representar y dinamizar a través de esta *musurgopoesía*.
- Sujeto: Narrador embragado; es decir, el sujeto de la enunciación enunciada figurado como sujeto del enunciado, a saber, el musurgopoeta.
- Objeto: Voz--música propia – Configurar Identidad; es decir, la *musurgopoesía* (dinámica poético-discursiva que consiste en una expresión de la cultura propia y que, en términos generales, es una renovación en la praxis enunciativa de la poesía. La dinámica enunciativa es la dinámica enunciativa es un conjunto de operaciones que organiza al discurso y a las múltiples voces y sentidos que se generan en el interior de éste. No importa que se trate de una manifestación verbal, dancística o pictórica la dinámica actúa de todas maneras estructurando y estableciendo las condiciones básicas de la actualización de la significación. La operación enunciativa funciona a través de las relaciones entre una serie de elementos constitutivos tales como el enunciador, el enunciado, el enunciatario y los

referentes y las operaciones y evidencias que permiten inferirlos y que determinan su manifestación concreta en el discurso, de modo que éste realmente sea una actividad de intercambio intersubjetivo. Cabe señalar que ni el enunciador, ni el enunciatario son el pintor y el lector de carne y hueso, sino modelos proyectados a partir de la construcción del enunciado.

- Oponente: Los otros como representantes de la tradición o los cánones ya establecidos en la praxis discursivo-poética.

El anterior análisis actancial cumple la función de organizador de la presuposición regida por una intencionalidad de búsqueda hacia el objeto paulatinamente definido como una nueva dinámica en la enunciación poética colombiana y latinoamericana que articula la relación entre los parámetros canónicos y académicos y los aportes de las raíces más profundas de lo popular, la tradición y las nuevas formas de enunciación que emergen de la actividad discursiva cotidiana y artística con repercusiones en todas las artes.

3.1.1. Dimensión axiológica

Los términos que se oponen figuran en la parte superior como la poesía canónica y la musurgopoesía, mientras que abajo del cuadro, los términos que se oponen son las formas canónicas y las formas innovadoras que propone lo musurgopoético, es decir, la musicalidad y el ritmo de origen en cualquier ámbito de la cultura, en oposición a los parámetros prefijados por la tradición, la academia y las expectativas de una poesía “elevada” alejada de sus fuentes más populares, justamente de las fuentes en que el discurso poético y su lengua material de base encuentran las oportunidades de transformación.

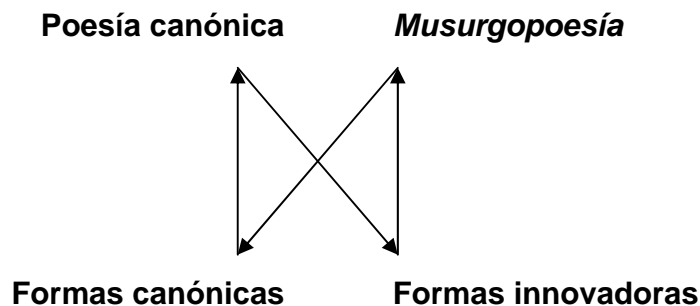


Figura 1. Cuadrado semiótico de la dimensión axiológica.

El sujeto de la acción debe estar dotado de ciertas competencias idóneas relacionadas con la acción a emprender. El sujeto del enunciado musurgopoético sabe cómo ejecutar los instrumentos – *saber hacer*, y los interpreta – *poder hacer*. Competencias que se justifican en el *querer hacer* ejecutar del sujeto – Motivación, fundada en la volición. El *saber hacer* ejecutar y el *poder hacer* ejecutar califican al sujeto que junto al *querer hacer* ejecutar instauran al sujeto realizado. El sujeto comprende la diferencia entre el *saber cómo* ejecutar los instrumento: sus particularidades, usos, funciones, y *qué ejecutar* con ellos: incluso algo susceptible de ser asumido como fuera de un canon.

El sujeto lírico emprende esa acción porque *quiere ser* algo. Ese *querer ser* tiene la intencionalidad de manifestar su libertad, su voluntad. Se representa altivo, virtuoso, irreverente y atrevido. Se evalúa (supone) abstraído. Su carencia es la búsqueda de la identidad. Le gustaría dejar atrás cierta tradición y ciertas opiniones. Su fin es su voz-música propia. Para pasar del estado actual al deseado, debe tocar, ejecutar muchas veces distintos instrumentos, e ignorar la consideración de los otros de la tradición. Orientación deliberada, consciente. Dispuesto a persistir en la acción.

Querer ser es *querer estar* conjunto o disjunto al objeto. El sujeto sabe estar conjunto a su objeto (música propia). Su *querer ser* -- *deseo*, a pesar de su

pretendida apatía es un *deber ser* de reconocimiento para los otros. Define su ámbito (territorio) de transformación en la poesía-lírica, es decir, el mundo del arte, de su arte. Su voluntad y carácter irónico manipulan su hacer en un llamado de atención irónico. Crea el simulacro del trovador. Pues interpretar cualquier instrumento implica la posibilidad de la improvisación, característica principal del trovador. Instauro la atención y propone la acción mediante la emulación que configura la manipulación. Modificación eventual. Al improvisar rompe con lo establecido y escucha su propio sonido como un trovero, ergo cumple (sanción) favorablemente con el objetivo-promesa planteado: *Yo – Otro – Yo*.

3.1.2. Nivel discursivo

En este nivel se analiza la forma como se organiza la expresión para manifestar lo que el texto predica o cuenta, es decir, de la técnica de la praxis enunciativa, los procedimientos de organización del significado, los dispositivos que disparan las realizaciones de comprensión y las figuras respectiva.

Tabla 1. Figuras de la interpretación.

INSTRUMENTO	DEFINICIÓN
Zampoña	Instrumento rústico de caña a modo flauta o compuesto de muchas flautas.
Sacabuche	Instrumento musical metálico a modo de trompeta.
Vihuela	Instrumento musical de cuerda pulsado con arco o con plectro.
Oboe	Instrumento musical de viento, semejante a la dulzaina, de cinco a seis decímetros de largo, con seis agujeros y desde dos hasta trece llaves. De sus tres segmentos, el primero tiene en su extremidad superior un tudel que remata en una boquilla o lengüeta de caña, mientras que el tercero va ensanchando hasta terminar en forma de campana.
Dulzaina	Instrumento musical de viento parecido a la chirimía pero más corto y de tonos más altos.
Adufe	Pandero morisco. Instrumento rústico formado por uno o dos aros superpuestos, de un centímetro o menos de ancho, provistos de sonajas o cascabeles y cuyo vano está cubierto por uno de sus cantos o por los dos con piel muy lisa y estirada. Se toca haciendo resbalar uno o más dedos por ella o golpeándola con ellos o con toda la mano.
Bandurria	Instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma aovada, un mástil corto con trastes y seis cuerdas dobles que se hacen sonar con púa.
Bandolín	Bandola. Guitarra de tres cuerdas.
Violín	Instrumento musical de cuerda, el más pequeño y agudo entre los de su clase, que se compone de una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil sin trastes y cuatro cuerdas que se hacen sonar con un arco.
Fagote	Instrumento musical de viento, formado por un tubo de madera de unos siete centímetros de grueso y más de un metro de largo, con agujeros y llaves, y con una boquilla de caña puesta en un tudel.
Cornamusa	Trompeta larga de metal, que en el medio de su longitud hace una rosca muy grande, y tiene muy ancho el pabellón. O instrumento rústico, compuesto de un odre y varios cañutos donde se produce el sonido.
Ocarina	Instrumento musical de forma ovoide más o menos alargada y de varios tamaños, con ocho agujeros que modifican el sonido según se tapan con los dedos. Es de timbre muy dulce.

El musurgopoema está compuesto por versos en arte menor. Encadenando octosílabos en redondilla, sextilla y octavilla. Las figuras recurrentes y convergentes pueden relacionarse así para demostrar que ellas son manifestación formal de las tensiones de los valores expresados en el cuadro semiótico precedente.

Un actor (sujeto lírico o sujeto de la enunciación enunciada embragado con el sujeto del enunciado) expresa ser enfático en el deseo de interpretar varios instrumentos: /tango / taño / pizzico / soplo / percuto / raspo / frotto / resoplo. Las palabras empleadas se relacionan con instrumentos de viento, cuerda y percusión: zampoña / sacabuche / vihuela / obóe / dulzaina / adufe / bandurria / bandolín / violín / fagote / cornamusa / ocarina.

El sujeto de la enunciación enunciada embragado con el sujeto del enunciado manifiesta un carácter decidido y orgulloso: *jamás pienso en quien me escuche / Yo no pienso en quién me escuche / Yo no pienso en quien me loe / ni en quien el talón me roe / no me importa ni la murria / no pienso en daifa ni en doña / laude pido o doy excusa jamás*; y establece una cláusula de distribución: Si. : *si pizzico / Si resoplo / si taño / si me alabe / si se enfada*. Contraposición determinante. Asociado al vocablo coordinador: Ni. : *ni en quien me allane / ni en quien el talón me roe / ni en buscar el sortilegio / ni en vaina / ni en Burdeos / ni el cretino / ni el tontaina / ni el doctorado / ni la murria / ni cuando frotto / ni la doña / ni a Apolo / ni al zote / ni a la mismísima Musa / ni a Luis de Góngora Argote*. Por tanto, denota negación y el extremo al que puede llegarse. Recurrencias que construyen una caracterización europea-ajena- y un Yo no europeo: Yo / Ellos.

Tabla 2. Figuras del hacer musical.

HACER MUSICAL	DEFINICIÓN
Tañer	Tocar un instrumento de percusión o cuerda.
Pizzicato	Sonido que se obtiene en los instrumentos de arco pellizcando las cuerdas con los dedos.
Soplar	Despedir aire con violencia por la boca.
Percutir	Dar golpes repetidos.
Frotar	Pasar muchas veces algo sobre otra cosa con más o menor fuerza.
Resoplar	Aliento o respiración violenta.

La siguiente tabla contiene los elementos de la organización discursiva del musurgopoema *Son*.

Tabla 3. Figuras del poema *Son*, de León de Greiff.

ELEMENTOS DE LA ORGANIZACIÓN DISCURSIVA	FIGURAS CORRESPONDIENTES EN EL POEMA <i>SON</i>
SUJETOS	1. Trovero de antaño -Quien me escuche. -Quien me allane. 2. Quien me escuche. -Quien me loe. -Quien el talón me roe. 3. Burdeos-Borgoña 4. Ni el cretino ni el tontaina, ni el doctorado en Lovaina. 5. No pienso en quien me escuche. 6. No pienso en Daifa y Doña. -Me alabe o me abomina. -Se enfada o se alborote. 7. Ni Apolo ni Alzote. -Ni a la mismísima Musa. -Ni a Luis de Góngora Argote.
ACCIÓN	1. Tango -Pienso -Quien me escuche. -Taño -Pizzico -Cantando 2. Yo no pienso en quien me escuche. -Yo no pienso quien me loe. -Tango -Soplo

ELEMENTOS DE LA ORGANIZACIÓN DISCURSIVA	FIGURAS CORRESPONDIENTES EN EL POEMA SON
	3. Buscar el sortilegio - Embelece a Daifa Doña -Tango - Soplo -No pienso 4. Soplo -Percuto -No pienso -Tango -Pizzico -No me importa - Que me enerva y emponzoña 5.Tango - Raspo - Froto - No pienso en quien me escuche. 6.Resoplo -Taño -Tango -Soplo -No pienso en Daifa ni en Doña. 7. Taño - Laude pido -Doy excusa jamás -Resoplo y tango
VALOR	4. No me importa ni la muria que me enerva y emponzoña 5. No pienso en quien me escuche 6. No pienso en Daifa ni en Doña, se enfada o se alboroté -Me alabe o me abomina. 7. Laude pido excusa jamás
LUGARES O ESPACIOS	3. Burdeos-Borgoña 4. Ni el doctorado en Lobaina 7. Luis de Góngora -Apolo y Musa

La siguiente tabla representa el yo/aquí, y es una referencia cultural frente a un ellos/allá: lo fundamental es que esta distinción de personas y de lugares significa o configura una forma de hacer poesía (allá) y la forma de hacer poesía aquí (León de Greiff, musugopoesía, aquí, en esta semiosfera).

Tabla 4. Dispositivos actanciales.

RELACIONES DE OPOSICIÓN ENTRE UN Yo/AQUÍ Y EL ELLOS/ALLÁ COMO RELACIÓN DE DIFERENCIACIÓN ENTRE LOS ENUNCIATARIOS DE LA MUSURGOPOESÍA	
Yo / Aquí	ELLOS / ALLÁ
<i>Tango</i>	<i>Doctorado en Lovaina</i>
<i>Percuto</i>	<i>Apolo</i>
<i>Resoplo</i>	<i>Burdeos</i>
<i>Jamás pido excusa</i>	<i>Borgoña</i>
<i>No pienso en</i>	<i>Cretino</i>
<i>No me importa</i>	<i>Tontaina</i>
<i>Mi cantinela</i>	<i>Luis de Góngora Argote</i>
<i>No pienso en quien</i>	<i>Doña</i>
	<i>vaina</i>
	<i>Musa de alto copete</i>
	<i>Boina</i>

El sujeto recurre al dativo o acusativo de primera persona en singular masculino Me. Indica alteridad. Perspectiva frente a otros: me escuche / me loe / me abomina / si me alabe. Y al dativo y acusativo de tercera persona singular: Se. Enfatiza condición de otro: si se enfada / se alborote. Esta representación de otredad recae en: boina / Burdeos / Borgoña / Doctorado en Lovaina / cretino / tontaina / doña / Apolo / Musa de alto copete / Luis de Góngora Argote y, todo confluye en lo que configura una identidad que establece mediante una equivalencia comparativa: Como Trovero de Antaño.

Tabla 5. El juego de la configuración identitaria.

EQUIVALENCIA IDENTITARIA	DEFINICIÓN
Trovero	Persona que improvisa o canta trovos.
Trovo	Composición popular

Esto establece una valoración. Ellos limitan, Allá constriñen con sus juicios preestablecidos. Yo interpreto emancipado, libre como un Trovero. El título del poema es Son. Son es una Composición popular, en la cual el Yo interpretará la variedad de instrumentos, unos clásicos-cultos y otros rústicos, e improvisará-interpretará para cantar un son. Dicho Yo instaura una proyección temporal con su acción durativa e inacabada: cuando soplo / cuando tango / cuando raspo / cuando froto. En correlato con: Apolo / Musa / Luis de Góngora Argote. Dotados de atribución temporal.

Tabla 6. Realización temporal.

CATEGORÍAS TEMPORALES	SOBRE LA TEMPORALIDAD
PASADO	Lo ya vivido Ellos- Lo clásico-
PRESENTE	No devenir – no vivido Yo- Trovero
FUTURO	Devenir Cada vez que se lee el musurgopoema

El son, El Trovero se envisten de un valor: interpretar instrumentos, ironizar, estimula el conocimiento de sí que motiva la voluntad y desacraliza lo otro. Hacer varios sonidos para silenciar el rastro solemne de los otros – Ellos.

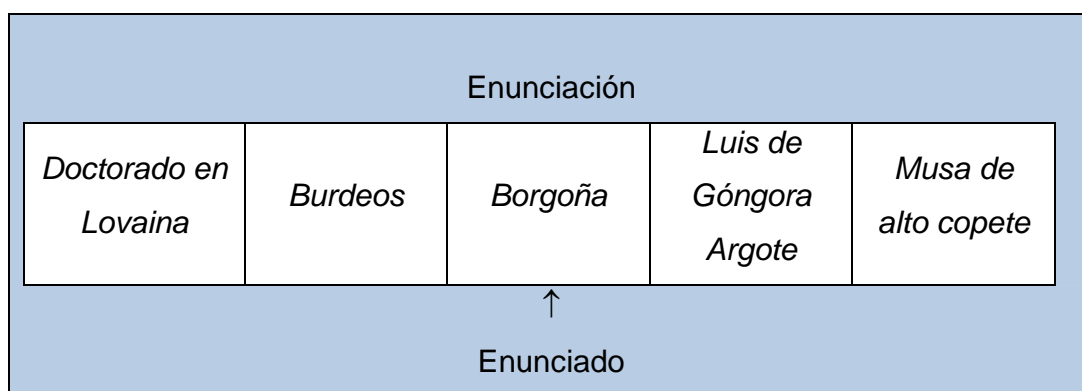
3.1.3. Nivel enunciativo

En este nivel se examina la situación de producción y lectura. Se trata de explicar las condiciones en que se produce la enunciación del objeto. El sujeto enunciator enuncia una acción, un estado y produce un enunciado. El sujeto lírico dice

Cuando tango la zampoña / jamás pienso en quien me escuche. Es una operación discursiva, un acto enuncivo. Ese Yo es reconocible como el eco de la enunciación enunciada y cumple el rol de narrador del enunciado enunciado. Los dos comparten una dimensión cognoscitiva. La estrategia de manipulación enunciativa tiene alcances transformacionales de estados en el sujeto lector, como un desencadenamiento de la acción de la enunciación discursiva orientada a sugerir algo y replantear la significación.

El enunciado inicia con un embrague enunciativo Yo, aquí, ahora: Cuando tango la zampoña. La enunciación se refiere a un él. Coordenadas espaciales que señalan un espacio personal donde interpreta el instrumento. La referencia temporal es una estrategia enunciativa para que el lector advierta la perdurabilidad del enunciado y confirma el espacio y el tiempo. Con algunos desembragues enunciativos parciales: quien me allane la moña / quien el talón me roe / Burdeos / Borgoña / doña me alabe / la mismísima Musa / Luis de Góngora Argote. Delegando la voz a las alteridades. Voces que en la puesta en escena se asumen como embragues enunciativos.

Tabla 7. Acto de la enunciación.



Operaciones de delegación que permiten construir un discurso mediante la relación de *puntos de vista* que señalan las isotopías. Se ajusta la estructura

superficial en la enunciación a las subyacentes para que el enunciatario tenga una idea clara de lo que el enunciador intenta *hacerle saber* y lo que pretende hacerle adherir, que permite una optimización del sentido sobre la profundidad del enunciado y el modo de enunciación, exteriorizando el punto de vista global del discurso.

La temporalidad enunciativa dispone los acontecimientos, tomando como eje articulador un *ahora / antes - ahora / después*; como tiempos que señalan transformaciones en orientación al deseo. El poema inicia con la manifestación de un hacer. Las formas verbales entablan un relación directa con el enunciatario. Tiempos que permiten la diferenciación entre el contenido y las operaciones de enunciación discursiva. Unidades temporales enunciativas que junto a las espaciales enunciativas definen la valoración del enunciado enunciado: *Antes / Allá*: Disfórico, *Ahora—Después / Aquí*: Eufórico.

Desde la perspectiva de un análisis semiótico-narrativo, se tiene en la escena construida dentro del enunciado (relato) aparece un sujeto (*yo*) que interpreta varios instrumentos de viento, cuerda y percusión, en forma libre y despreocupada, sin esperar ser escuchado, alabado o cuestionado por “ignaros”, curiosos, estimados, conocedores o arrogantes. A lo largo del poema aparece una constante oposición entre un espacio propio (el espacio del *yo* que hace música con gracia, desparpajo y con alegría espontánea) y el espacio de otro o de unos otros, un *allá* dentro del cual se circunscriben o del que provienen algunos personajes que pueden entenderse como críticos, censuradores y poseedores de una caracterización modal diferente a la del *yo* de referencia.

Así, el espacio del *yo* es el espacio de su propia vivencia cultural (el lugar de la cultura en que se tañe con talento y alegría) opuesto al espacio de donde provienen las normas establecidas por académicos y la crítica rigurosa (las referencias son todas a ciudades de Europa: Burdeos, Borgoña, etc.). En este sentido, aparecen dos espacios opuestos y cargados de valores afectivos, cognitivos y actanciales: el propio (colombiano), caracterizado por el saber hacer

espontáneo, talentoso y gozoso del yo lírico del poema, marcado por evidencias lingüísticas del substrato indígena americano, y el ajeno (el europeo), caracterizado por los valores opuestos.

En esta oposición de esferas culturales, figuradas por nombres y alusiones geográficas (donde la mención de las europeas hacen suponer, por presuposición enunciativa, cuál es el espacio geográfico y cultural del yo de referencia) emerge la búsqueda actancial de un sujeto modalizado por el *querer hacer* y el *poder hacer*: crear, producir, disfrutar música, desde su acervo cultural mestizo. Este sujeto, que sabe interpretar ciertos instrumentos, sabe que su competencia puede ser evaluada disfóricamente por otros (los que observan desde la perspectiva y los criterios del espacio otro, el europeo); sin embargo, ante esta posibilidad de evaluación negativa por parte del canon musical académico del *otro*, el *yo* ejecuta la música a su antojo, sin descartar el “error” y, con ello, crea una nueva forma de ejecución que resulta del encuentro de toda su experiencia cultural que no puede proyectar un producto estético y artístico igual al propuesto por el modelo extranjero. En la estrategia de enunciación del poema, la construcción métrica y formal es una metáfora de las variantes rítmicas y sincopadas de la ejecución musical y altanera del sujeto que tañe, raspa, resopla, etc., los instrumentos a su antojo y disfruta.

Pareciera que el poema intentara oponer dos términos conceptuales o dos polos axiológicos: la libertad o autonomía de un sujeto del *aquí* opuesta a la sumisión a la norma creada por el sujeto de un *allá*. Si el *aquí* (la esfera espacial y cultural, el presente del yo lírico que aparece como el sujeto de acción del poema) es una figura de la cultura propia (colombiana, latinoamericana, mestiza) y el *allá* corresponde a la cultura extranjera dominante (europea), la relación de oposición no implica sólo un problema de creación musical por parte del sujeto del *aquí*, sino un proceso complejo que implica la apropiación de lo heredado del otro (del *allá*), pero puesto al servicio de las necesidades del yo (del *aquí*). En este sentido, la oposición axiológica expresada en el poema no consiste en un rechazo del aporte

que el *otro* y el *allá* han realizado al *yo*, al *nosotros* y al *aquí*, pero sí implica la reivindicación del derecho individual cultural (del *yo*, del *nosotros* de referencia) para apropiarse de lo dado según las propias condiciones y producir, libremente lo que satisfaga las expectativas de vida cultural. Este proceso puede representarse en un cuadrado semiótico clásico.

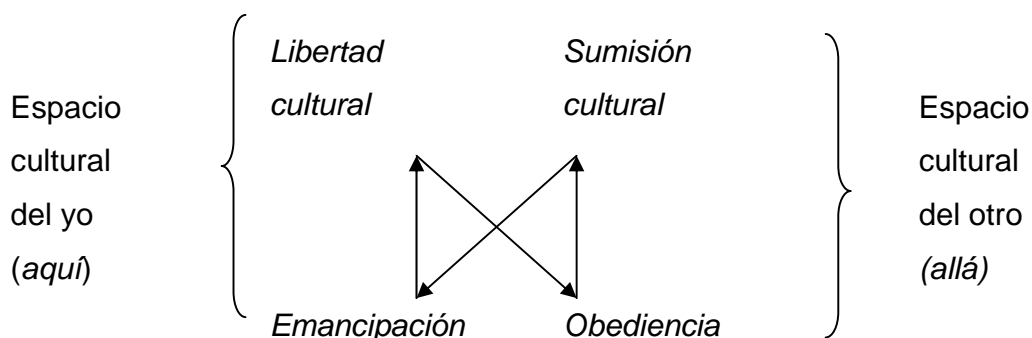


Figura 2. Cuadrado semiótico de la configuración espacial y proyectada.

La voluntad y carácter irónico determinan el *hacer* del sujeto de la acción que relata el poema, de modo que el poema en sí mismo, como actividad de enunciación y el contenido del mismo convergen en el carácter irónico, crítico y festivo de un trovador, podría decirse, “a la colombiana” o al modo de ser del *nosotros* que no pertenece a las esferas dominantes social y económicamente, de un *nosotros* o de un *yo* no puro, sino afectado y resultado de contacto cultural. En otros términos, el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación (León de Greiff) coinciden en el aliento musical e irónico de la intencionalidad del poema y se figuran como producto de un contacto cultural, de un mestizaje, de un proceso de traducción semiótica entre semiosferas, pero que reclaman (tanto el poeta que hace su musurgopoema como el *yo* que tañe y juega con la música) el derecho a una libertad creativa, a una cultura con su propio estilo o una forma de vida particular, irrepetible, pero dinámica.

3.2. MANIFESTACIONES MUSURGOPOETICAS

Ahora se abordará otro discurso musurgopoético para demostrar las convergencias con los aspectos narrativos, axiológicos, figurativos y enunciativos del análisis precedente.

*Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes
o de simples disonancias*

A Luis Alzate Noreña

A Jorge Villa Carrasquilla

I

Para el asombro de las greyes planas

suelo zurcir abstrusas cantilenas.

Para la injuria del coplero ganso

torno mis brumas cada vez más densas.

Para el mohín de lo leyente docto

marco mis versos de bizarro rictus,

(leyente docto: abléptico pedante)

tizno mis versos de macabros untos.

Para mí... no hago nada, nada, nada,

sino soñar, sólo vivir la vida!

II

A qué contar a la olvidosa gente

si el amor en mi pecho llora o canta?

(a la olvidosa gente es a saber:

al aire, al viento, al sol, al río, al mar...)

o a qué decir si el alma poesía,

-gruña así o grazne la trivial ralea

*qué decir si el alma poesía
huésped es de mi torre o de mi rúa?
Y que (como Villon el su batardo,
su buitre prometeico Atlas el Sordo,
como Nerón la púrpura, y la toga
César el calvo y ponzoñosa daga
el Valentino de mirar buído,
y, de la Tour de Nesle precipitado,
el saco Buridán, oh Margarita!)
yo porto, a más del tirso y la careta,
yo porto, en mí, la sombra del fastidio,
signo fatal, exilio sin remedio?
(como Nerón la púrpura, o la toga
César el calvo, o la siniestra daga
el valentino César, cuando arruga
su ceño ante las turbas enemigas!)*

III

*Un ignorado ritmo, dócil, terso,
donde el absurdo corazón esparzo,
¡eso será la impertinente estrofa
en que todo mi desdén se befa
y más de mí!: desdén, sobrio estilete
y el más seguro amigo en el combate
contra la tribu inulta! ¡Oh muchedumbre!:
qué vales tú si topas con el Hombre?
(y el Hombre, dí, si topa con el Hambre?
Y Muchedumbre y Hombre con la Hembra?)*

IV

Par mí no hago nada, nada, nada,

¡sino soñar, sólo vivir la vida!
Para mí no hago nada... ¿acaso humo
cuando en la pipa blondo aroma quemado,
-si en el magín devano las ideas
humo también, color de fantasía...-?
Para mí no haga nada, nada, sólo
soñar, vivir la vida a contrapelo.

V

Sin un sueño de Amor más que divino
por tener de ideal y ser humano que
da objeto y razón a mi durar...
sin ése Amor, mejor fuérame ser
una Sombra en la Sombra: quieto Buda
dormitando en la Muerte o en la Vida.

VI

Para el asombro de la greyes planas
suelo zurcir abstrusas cantilenas.
Para ofender la mesocracia ambiente
mi risa hago sonar de monte a monte;
tizno mis versos de bizarro rictus;
para el mohín de lo leyente docto;
para divertimento de mí mismo
trovas pergeño: absurdos y sarcasmos!
Y busco algo de ensueño y de aventura
dentro la noche...! y doy la vida entera
por el Amor, oh tú, sola Mujer!
mientras viene el morir.
Bogotá, 1922. (Diciembre) (1925-1927)
De: Obra poética.

La siguiente tabla contiene los elementos de la organización discursiva del musurgopoema *Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias*, con el objetivo de refirmar los hallazgos del análisis precedente: infórmale esto al lector.

Tabla 8. Figuras del poema Balada de asonancias consonantes o de consonancias disonantes o de simples disonancias, de León de Greiff.

ACTANTES	BALADA
SUJETOS	1. Greyes planas -Suelo zurcir -Coplero ganzo -Para el mohín del oyente docto 2. Olvidosa gente -La trivial ralea -Alma poesía -Villón el su batardo-Atlas el sordo -Néron la púrpura -César el calvo -El valentino -De la tour de Nesle -El saco buridan -Margarita 3. Un ignorado ritmo -Impertinente estrofa -Tribu inulta-Muchedumbre -Hombre -Hambre -Hembra 6. Greyes planas -Sola mujer
ACCIÓN	1. Asombro de Greyes planas -Torno mis brumas -Marco mis versos -Tizno mis versos -Para mí no hago nada, nada, nada, sino soñar, solo vivir la vida. 2. A que contar -Si el amor en mi pecho llora o canta -Gruñe así o grazne la trivial ralea, si el alma poesía huésped es de mi torre o de mi rúa -Yo porto -Combarte contra la tribu inulta 4. Para mí no hago nada si no soñar y vivir la vida. -En la pipa blando aroma quemo -En el magín devano las ideas 6. Suelo zurcir abstrusas cantinelas, para ofender. -Hago sonar -Tizno mis versos -Y busco algo de ensueño

ACTANTES	BALADA
	- Y doy la vida entera por el amor
VALOR	<ol style="list-style-type: none"> 1. Asombro de los Greyes planas -Suelo zurcir abstrusas cantinelas -Injuria del coplero ganzo -Torno mis brumas cada vez más densas -Marco mis versos de bizarro rictus -Leyente docto: abléptico, pedante -Tizno mis versos de macabros untos -Para mí, no hago nada, sino soñar, solo vivir la vida 2. A qué contar a la Olvidosa gente -Si el amor en mi pecho llora o canta? -Gruña así o grazne la trivial ralea -Alama poesía, huésped es de mi torre o de mi rúa -Yo porto en mi la sombra del fastidio, signo fatal, exilio sin remedio? 3. Un ignorado ritmo dócil, terso -Impertinente estrofa en que todo mis desdén se befa y más de mí: desdén sabio estilete y el más seguro amigo en el combate contra la tribu indulta. 4. No hago nada, si no soñar, vivir la vida. 5. Sin sueño de amor más que divino por tener de ideal da objeto razón a mi durar... sin ese amor, mejor fuérame ser una sombra en la sombra; quieto Buda dormitando en la muerte o la vida. 6. Para ofender la mesocracia ambiente, mi risa hago sonar de monte en monte 7. Tizno mis versos de bizarro rictus para el mohín del oyente docto para divertirme de mi mismo trovas pergeño: absurdos y sarcasmos 8. Doy la vida entera por amor, oh tu sola mujer, mientras viene el morir
LUGARES O ESPACIOS	<ol style="list-style-type: none"> 1. Al aire, al viento, al sol al río, al mar. 2. Un ignorado ritmo donde el absurdo corazón es parco <p>6.De monte a monte</p>

Existen ciertos elementos que garantizan la coherencia y la inteligibilidad de todo enunciado, dicha función se denomina comunicativa y hace referencia a ciertos parámetros que se hacen familiares entre individuos que comparten un código interpersonal (comunicativo)⁶⁶, otorgando una fisonomía social y directiva al sentido. No obstante, el enunciado poético es característico por sus estructuras de significación (palabra), en oposición a las estructuras de la comunicación (lengua), siendo la primera el espacio de libertad del compositor⁶⁷. Por tanto, se concibe la significación de un enunciado musurgopoético como un fenómeno dinámico,

⁶⁶ PEIRCE, Charles, Sanders. *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1935, pp. 2.334-336.

⁶⁷TARASTI, Eero. *Sémiotique Musicale*. Limoges, PULIM, 1996, pp.17-18.

narrativo y permanente, es decir, de persuasión modalizante, que según Eero Tarasti, contiene los siguientes valores:

- Ser: es la ausencia de sonido, la estabilidad, la consonancia;
- Hacer: es la acción musical, el dinamismo, la disonancia;
- Querer: es la energía cinética, la tendencia de dirigirse hacia algo, la lógica volitiva de la música;
- Saber: es la información musical;
- Poder: es el vigor y la eficacia, los recursos técnicos (especialmente de ejecución);
- Deber: son los aspectos de género y formales;
- Creer: es el valor persuasivo.

Bajo estos temas, a la manera de actantes⁶⁸, se pueden explicar los fenómenos individuales, las nuevas palabras de una lengua, el estilo personal de un compositor, en síntesis, la originalidad y unicidad de una obra⁶⁹, y sus movimientos y transformaciones existenciales-temporales.

Para llevar a cabo una acción se requiere de un sujeto que pueda llenar una serie de condiciones, de competencias. En el caso del sujeto lírico, este posee unas precisas competencias cognitivas articuladas con un saber modal. El sabe-enuncia el hacer de su capacidad y al mismo tiempo sabe que puede hacerlo. Su capacidad no tiene límites. Y lo hace porque quiere hacerlo, es una motivación que los constituye identitariamente. Ellos son abstrusos. Ese ser planos, los obliga a desconocer o despreciar la dinámica sonora. Entonces, su intención consciente los incita a hacer algo relativo a su naturaleza, como es ser consonantes con la sonoridad conocida, que al ser experimentada los configura persistentemente. Su

⁶⁸ *Ibíd.* P. 18.

⁶⁹ TARASTI, Eero. *Sign as Acts and Events: An Essay on Musical Situation. En Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics.* Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. Bologna, CLUEB, 1998, p.45.

carencia no les permite reconocer maneras de descubrir y establecer relaciones de semejanza o distinción. Evalúan su situación como privilegiada o superior. En su rol cognitivo, ya se han apropiado de mucha experiencia y saber en cómo asumir esa información musical.

Ahora bien, el enunciador reconstruye su propia versión de lo acontecido y no actúa como un simple narrador pasivo, en su hacer narrativo instaura una configuración que se orienta hacia su propio poder y vigor. Los asume como poseedores de una ausencia que estabiliza su propio canto e interpretación, que a su vez, favorece el dinamismo de sus composiciones. Los leyentes doctos o muchedumbre son evaluados y podrían llegar a ser aprobados como casi humanos. Está en juego un ideal de sujeto. El de la tribu inulta o muchedumbre que pretenden configurarse como modelo comparativo. Y el del sujeto lírico, que ya conocen tal ejercicio evaluativo de ocasión. La acción necesaria, es instaurarse en un en una música que oriente la voluntad hacia un afecto. Ellos lo juzgan competentes modales, es decir, en su saber hacer cómo, pero no aptos en el saber semántico del qué. Por eso, evalúan dicho hacer como réplica, remedo, copia inconsciente e involuntaria. Se puede hablar de una manipulación por seducción.

El sujeto lírico crea un simulacro, una imagen propia y una alterna. En ese simulacro se dota de un dominio superior frente a los otros que le confiere credibilidad. Y en esa credibilidad el ritmo se instala como recurso del ser que se sabe hacedor de música. En esta situación, el deseo del sujeto lírico se plantea como un deber ser para ellos, que a su vez, se traduce en otro deber ser para la muchedumbre. De esta manera se conforma la manipulación, en el deseo de un sujeto que impone ciertas expectativas deónticas a otro. Visto así, las relaciones de oposición dan forma al valor en juego. En nuestro relato es la música. Sugerir u orientar la adquisición de determinadas habilidades son modos de la manipulación.

Mediante el siguiente cuadrado modal veridictorio se representa el punto cognoscitivo de la muchedumbre frente al sujeto lírico. Para tal fin se propone una organización temática y axiológica específica. La creencia o valor persuasivo conduce el poder, en este caso, el la eficacia de los recursos rítmicos y musicales empelados. Por tanto se configura una volición existencial y situacional musical constituida por las múltiples disonancias que expresan su hacer y sus recursos modalizantes.

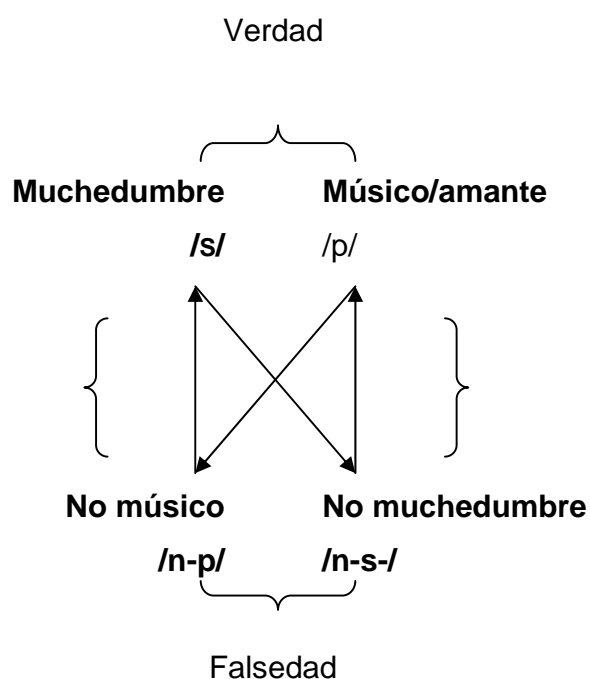


Figura 3. Cuadrado modal veridictorio.

3.3. EL RITMO SEMÁNTICO

Ahora se abordará el último discurso musurgopoético, con el objetivo de demostrar las convergencias con los aspectos narrativos, axiológicos, figurativos y enunciativos más los elementos modales y modalizantes del análisis precedente.

Cancioncilla

*Seg. 1 No toques nada. Déjalo todo en su sitio.
Mira la rosa mirabolante, signo, símbolo, emblema.
Para los ojos nada, ni para los subsentidos.
Sólo la música es. La Poesía, la música son una sola Ella.
Y Ella, cualquiera Ella, lo sortílego
sí sombra efímera huidera.*

*Seg. 2 Para los ojos nada. Función es de los ojos
transvasar las imágenes, aprehenderlas, las fija
-para la eternidad- el químico de acordes.
El solo. El solo.
Fija una vez la imagen aprehendida...
Los ojos y los otros, subsentidos, servidores.
Y ella..., el mito remoto,
la volandera sombra efímera,
y la traza cinérea y el regusto salobre.*

*Seg. 3 No toques nada: todo en su sitio. Deja...
Mira la rosa mirabolante. Y es la rosa testigo,
si no pretexto apenas y ocasional abrigo
de musical ensueño, si miel para la abeja.*

*Seg. 4 Góza, chupa la miel... Rosa, hoy conseja,
vive en el verso. Y en el pan muere el trigo.
La rosa fue la amiga del amigo.
Rosa testigo y trigo. Pan comido. Flor vieja.
Son una sola Ella, música y poesía.
No toques nada. Todo en su sitio quede.
Testigo fue la rosa de pétalos resecos.*

*Seg. 5 Breve placer. Breve dolor. Ya malvasía,
ya cicuta. ¡Oh Retórica que hiede!
Placer, dolor, ayer... Hoy, ¡huecos ecos!*

*Seg. 6 No toques nada. Déjalo todo en su nicho,
déjalo todo en la urna.
Mira la rosa, cualquiera rosa mirabolante.
Nada para los ojos; todo para la caracola resonante.
Sólo la Música es. Y el resto, ocio y capricho,
mentida euforia más que taciturna.
Poesía y la Música son el eterno instante
y Ella, cualquiera Ella, sombra errante,
función del viento: y lo demás, ya dicho,
mi sola alma nocturna.*

*Seg. 7 No toques nada. Todo en su sitio déja.
Lo que viene y se va, lo que se fue y retorna
con lo que nunca adivino; lo que ya no vendrá.
No sólo el vino cobra calidad si se añeja:
También el corazón el tiempo exorna,
Y lo que fue aventura mito se tornará...*

Tabla 9. Figuras del poema Cancioncilla, de León de Greiff.

ACTANTES	CANCIONCILLA
SUJETOS	<p>1. No toques nada -Deja todo -Mira la rosa -Para los ojos nada -Ni para los sub-sentidos -Solo la música es -La poesía y la música son una sola ella</p> <p>2. Para los ojos nada -El solo -Los otros -Ella</p> <p>3. No toques nada, deja todo en su sitio -La rosa</p> <p>4. Rosa-flor vieja -Ella música y poesía</p> <p>5. Retórica</p> <p>6. La rosa -Los ojos -Caracola resonante -Música -Ella, cualquiera ella -Viento -Mi sola alma nocturna</p> <p>7. No solo el vino cobra calidad, se añeja, también el corazón, el tiempo exorna y lo que fue aventura, mito se tornará</p>
ACCIÓN	<p>1. No toques nada -Déjalo todo en su sitio -Mira la rosa</p> <p>2. Función es de los ojos: trasvasar imágenes, aprehenderlas, fijarlas para la eternidad</p> <p>3. No toques nada, deja todo en su sitio</p> <p>4. Goza, chupa la miel... rosa -No toques nada -Todo en si sitio quede</p> <p>5. Breve placer, breve dolor</p> <p>6. No toques nada, déjalo todo en su nicho -Mira la rosa -Y lo demás ya dicho</p> <p>7. No toques nada, deja todo en su sitio</p>
VALOR	<p>1. Ella cualquiera -Ella lo, sortilego -Sombra efímera o huidera</p> <p>2. La eternidad, el químico de acordes -Los otros, sub-sentidos servidores -Ella, el mito remoto, la voladera sombra efímera, la traza cinérea y el gusto salobre</p> <p>3. La rosa es testigo, sino pretexto apenas de musical de ensueño, si miel de abeja</p> <p>4. Rosa hoy aconseja, vive en el verso</p>

ACTANTES	CANCIONCILLA
	<ul style="list-style-type: none"> -La rosa fue la amiga del amigo -Rosa testigo, pan comido, flor vieja, son una sola ella, música y poesía -Testigo fue la rosa de pétalos reseros 5. Breve placer, breve dolor -Llama al vacío, ya cicuta -Retórica que hiede -Placer, dolor, ayer 6. Mira la rosa, cualquiera rosa -Nada para los ojos, todo para la caracola resonante -Sola la música es y el resto ocio y capricho, mentida euforia, más taciturna -Poesía y música son el eterno instante -Ella sombra errante, función del viento
LUGARES O ESPACIOS	<ol style="list-style-type: none"> 1. Todo en su sitio 2. Eternidad -El mito remoto 3. Todo en su sitio 4. Vive en el verso 5. Huecos secos 6. Nicho, urna
TIEMPO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sombra, efímera 2. Para la eternidad -Sombra efímera 3. Ocasional abrigo de musical ensueño 4. Flor vieja -Pétalos reseros 5. Breve placer, breve dolor -Placer, dolor, ayer -Hoy, huecos secos 6. Poesía y música, eterno instante -Ella sombra errante -Mi sola alma nocturna 7. Lo que viene y se va, lo que se fue y retorna, con lo que nunca adivino, lo que ya no vendrá

Analizar el ritmo es volver la mirada a lo sensible y a lo propioceptivo como mediación, pues existe una relación directa entre el ritmo con la percepción corporal y los movimientos del cuerpo. Por tanto, la forma ritmo es una referencia a la modulación en los recorridos discursivos que hacen significar las variaciones y las categorías de carácter demarcativo y segmentativo, en suma, la dirección configurada y la intención suscitada. En este musurgopoema, un sujeto se ufana de componer escritos poco comprensibles y generadores de crítica o rechazo. Considera innecesario compartir a los demás las intimidades con sus manifestaciones. Además, lleva una vida destinada a la nada, a nada hacer, sino soñar y vivir la vida; escribiendo versos absurdos, divertimento y sarcasmos.

Es posible encontrar elementos trágicos y manifestaciones pasionales en una suerte de obstinación paradójica de un orgullo que origina, incita y reafirma la vida, su vida y la mirada incisiva con ascendencia vital; no tanto como una propuesta racional sino como una expresión somática que convierte al mundo en su escenario significativo y que debe ser asumido con un furor irónico, insolente mediante la recuperación de la capacidad asociativa entre el sonido y el significado, entre significación y sensación, de resistencia con la palabra, de provocación con los sonidos, de una reivindicación sensible pero inteligible. Se capta una sensación casi física con lo proferido, una ordenación que se expande, una propuesta que se cierra, una lucha que escenifica el avance del tiempo, de la sensación, la dilatación de la vida a través de la palabra sensible.

Los segmentos del poema dejan observar un contenido narrativo con acciones y sanciones que soportan tensiones. Para el sujeto apasionado el objeto funciona como proyección de la protensividad y por ello su objetualidad es poco fuerte, es decir, el objeto está profundamente vinculado con el sujeto, siendo características de la experiencia estética y la pasión amorosa del discurso poético.⁷⁰

La acción viene acompañada por una motivación que se vincula con la competencia, por el deseo y el ímpetu conjugados con un propósito o finalidad que subraya el sistema de valores. El sujeto se enmarca en una competencia que realiza sus capacidades modales en la búsqueda de la conjunción que se fragmenta en las deseadas y las realizadas. Lo anterior define la inestabilidad del sujeto que produce una relación polémica entre el deseo de unión y el deseo de fracaso, de derrota en un juego de posibles anulaciones que indican el efecto contractual del drama entre el sujeto y el mundo representado por su cuerpo.

⁷⁰GREIMAS, Algirdas, Julien. *Pour une théorie du discours poétique*. en A.J. GREIMAS, ed., *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, pp. 5-24.

El sujeto se inclina por el valor de lo discontinuo, por la entrega y el azar, todos estos opuestos a lo continuo y necesario que caracteriza la motivación por lo que ocurre y transcurre, por la presencia y ausencia, es decir, más que una búsqueda, un deseo.

3.3.1. Elementos pasionales figurados con el ritmo

La sensación de repetición es evidente y necesaria, pues esta va hacia algo, marca un trayecto, una dirección que el sujeto debe seguir con unas acciones semejantes y complementarias, que lo conducen a convertirse en un sujeto complejo propio de la relación entre el hacer y la pasión. Esta sintaxis explica en un primer momento el fenómeno de las repeticiones, pero en realidad explica la manera en que los motivos organizan su competencia imaginaria, en suma, evidencia el dispositivo modal del agenciamiento del sujeto, de su manera de ser haciendo, su imaginario pasional, su simulacro existencial. El sujeto nos muestra el recomienzo de la acción, la constatación de las carencias, las ausencias y las opciones en una suerte de esperanza desesperada que revela el objetivo del movimiento volitivo del sujeto en una resistencia que avanza. El sujeto insiste en un hacer que manifiesta su identidad modal que se proyecta en su simulacro.

Lo anterior define como disposición a seguir, continuar sin contemplar el éxito o el fracaso en que se pueda ver comprometido; es su persecución del ser del hacer, propia del obstinado, la relación entre poder no ser y querer ser, configurando así el carácter resistente del querer obstinado. Ahora bien, no es un desespero que coexiste con sus conflictos, es un sujeto que vive una contradicción que dinamiza su ser, pues el conocimiento de los obstáculos estimula su querer y hacer. Supone una resistencia que favorece el despliegue y el enfrentamiento del devenir que queda abierto.

El ritmo marca una dirección tensiva y una actitud hacia el enunciado que se relacionan con el mundo natural y la mediación perceptiva del cuerpo. La

insistencia-resistencia obstinada se traduce en disposiciones rítmicas a manera de dinámicas orientadas,⁷¹ que marcan continuidades e interrupciones entre el sujeto y sus despliegues de encuentro y desencuentro, establece distancias entre la dirección y la espera. El sujeto de en todo y a cambio, lucha, ordena, pide, anhela, desea, espera, aguarda, vive y se lamenta virtualizando sus competencias y actualizando su simulacro, con lo cual emerge la polémica que figurativiza un drama entre lo corpóreo y lo afectivo, entre lo fallido y lo reincidente, manifestando isotopías de un movimiento hacia lo exteroceptivo en tránsito a uno propioceptivo; se interioriza la relación intersubjetiva y sus componentes valorativos y en consecuencia se acentúa lo somático y lo mental para así dejar huella de las manifestaciones rítmicas que oscilan entre la continuidad de lo corporal y la eventualidad de lo porvenir, que identifican la experiencia vital que se afirma frente a lo contingente, oposición entre lo vivo y lo inmóvil, lo que está y lo que se irá. El ritmo se hace gradual pero articula las rupturas y disposiciones significativas que se encaminan a la persuasión sobre el valor que concentra la sensibilidad, la eficacia y la fiabilidad del simulacro, en un dialogismo de voces discordantes de un sujeto convencido en tensión con la determinación de su ser. Y así, el valor que se sostiene resulta de una paradoja entre el sujeto que se entrega a la vida y que a su vez se desdobra en otro que se lamenta, y ambos se oponen de un modo rítmico pues lo único que le da sentido es ese juego entre el empeño y el desgaste.

El ritmo tiene la función de crear esa sensación de avance entregado pero frustrado que confirma la progresiva estrategia de la voluntad ética por la estética. Se da una distensión cognitiva que revela la configuración antagónica y necesaria de su trágica y propia lucha que produce un efecto pasional de afirmación en una masa de conexiones entre sonido y sentido, expresión y contenido de una dirección que estructura la dimensión musurgopoética.

⁷¹ ZILBERBERG, Claude. *Raison et poétique du sens*. Paris: PUF, 1988, pp.160-162.

CONCLUSIONES

La postura que se sustenta en esta investigación es una aproximación a la definición del discurso musurgopoético. Es posible afirmar la constitución de múltiples dimensiones en el que se configuran y caracterizan proyectos, recorridos, modulaciones y distancias que vinculan el proyecto lírico clásico con una forma de vida específica en el que pueden identificarse sistemas axiológicos más o menos consecuentes con caracterizaciones de un sujeto lírico en relación a un nosotros, y a su vez, con un esquema situacional enunciativo que rige y hace significar las variaciones que expuestas en el *corpus* elegido como parangón ejemplar, se erige como mediador entre la dimensión semántica y su plano coextensivo patémico, en los que además, se establece el lazo entre el artefacto que suena y también dice.

Todo esto lleva a determinar que el problema central de la *musurgopoesía* no es la construcción reiterativa de unidades equivalentes como eje central temático, sino la conformación de un simulacro existencial, estético-patémico y sensible,⁷² del cual emergen unas caracterizaciones que se dirigen a hacer sentir y hacer percibir un mundo sensorial destinado a la auto creación y la autoafirmación somática que reinterpreta su carácter ontológico bajo la pretensión de afectar al mundo de referencia como realización del lenguaje que se reincorpora en el mundo de la vida a través del sonido.

Se considera la musurgopoesía como una metáfora intencional que plantea una emergencia vinculante de ciertas propiedades de los sonidos con las dimensiones de la vida, convirtiéndola en un acto lingüístico y superando así su forma sintáctica. Apoyado en el segundo Wittgenstein y en su idea del *ver como*, que da cuenta de la experiencia de la percepción de aspectos diferentes en actos o

⁷²GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 95.

eventos ambiguos, se constituye la capacidad o precondition de la experiencia estetica. Este *ver como* se puede asumir tambien como un *escuchar como* o *escuchar en*, es decir, la capacidad de percibir una cosa en otra cosa, que unida a la imaginacion, a las vivencias y a cierta educacion o pautas culturales, permiten hallar sentidos conceptualmente diferentes a los del uso ordinario, en consonancia con la facultad modalizante que Lotman le atribuye al arte como sistema secundario.

Propongo adoptar una perspectiva consistente en identificar aquellas propiedades discursivas y modalizantes del enunciado musurgopoetico que explican los contenidos simbolicos que asociamos a ellos como elementos primarios de acuerdo a que posee cualidades inherentes a un simbolismo o referencia extramusical que hace musica. Aquellas cualidades son la duracion, la intensidad y la temporalidad. Siendo el más importante y categorico la temporalidad, por ser el de mayor jerarquia en toda construccion musical. Tales cualidades nos permiten percibir metafóricos sonidos con cierta motivacion espacial. Esto implica dotar a los sonidos de cierto simbolismo, en el que se asocian con lo moralmente elevado, luminoso, ligero y aereo, en oposicion con lo terrenal, rastro. Desde esta misma idea, se puede percibir que la metáfora ritmica relacionada con la duracion es llevada por las modalizaciones, que en relacion con la intensidad configuran músicas, generalmente disonantes.

Tales cualidades son denominadas potencias, orientadas a producir sensaciones. Tal sensacion se relaciona con la percepcion musical que es un desplazamiento, es decir, es la dimension de la experiencia denominada "oír musica"; experiencia que permite "ver en" u "oír en" la musurgopoesia una proyeccion metafórica en un ir desde afuera hacia un adentro.

De esta manera, se constituye la comprension musical, la cual radica en la experiencia de esta índole, vista como un objeto intencional y no en el material sonoro percibido únicamente. Visto así, "oír en" es escuchar la musica como

posible punto de intersección de un continuo entre música y vida en donde los sonidos se conectan con otras dimensiones musicales y extramusicales del oyente que dependen de su capacidad para establecer conexiones entre percepción de sonidos y aspectos de la experiencia o forma de vida, en función de gustos, educación e imaginación. Tales experiencias no apuntan solamente a lo auditivo, sino a todos los demás aspectos de nuestra vida que nos relacionan con el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ALAPE, A. *Valoración múltiple sobre León de Greiff*. Santafé de Bogotá: Publicaciones Fundación Universidad Central, 1995.

ALARCOS LLORACH, E., *Secuencia sintáctica y secuencia rítmica*, En *Ensayos y estudios literarios*, Madrid: Gredos, 1976.

ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.

ARÉVALO VIVEROS, Luis Fernando. Análisis semiótico de la construcción de identidades discursivas y de manifestaciones de contrapoder en letras de canciones del rock *underground* de Colombia. Cali: Universidad del Valle, 2008.

ARISTÓTELES. *Arte poética- Arte retórica*. México D. F.: Editorial Porrúa, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Editora Nacional, 1982.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario retórica y poética*. Porrúa, México 1995.

BESA CAMPRUBÍ, Joseph. *Les fonctions du titre*. En: *Nouveaux actes sémiotiques* No. 82. Limoges : PULIM, 2002.

BLANCO, Desiderio. *Vigencia de la semiótica*. [En línea]
<<http://www.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v4/pdf/art1.pdf>> (Página consultada el 10 de enero de 2008).

BOBES NAVES, M. *La semiótica*. Madrid: Síntesis, 1994.

BORGES, Jorge Luis. "El tiempo". En: *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé Editores. - Editorial Belgrano, 1979, p. 83-97.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo. *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

CHARRY LARA, Fernando. *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Editorial Presencia. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.

COBO BORDA, Juan Gustavo. *Historia de la poesía colombiana siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores, 2003.

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

DE GREIFF, L. *Obra completa, 3 Vol. Edición Hjalmar de Greiff*. Bogotá: Procultura, 1985.

DE PABLOS, Basilio. *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

Di BENEDETTO, U., *Fernando Herrera: Fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético*. En *Filología moderna*, N° 6, Madrid: 1967.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Contribución a la teoría de las métricas de los siglos XVIII y XIX*. Madrid: SCIC, 1978.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Editorial Paraninfo, 1992.

DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

DORFLES, Gillo. *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

ECO, Umberto. *Signo*. Bogotá: Editorial Labor, 1994.

FABBRI, Paolo. *Echappée*. Nouveaux actes sémiotiques. 19.

FLOCH, Jean-Marie. *Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos las estrategias*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

FONTANILLE, Jacques. *Les régimes temporels dan les "Illusions perdues", ou l'emploi du temps selon Balzac*. En: Nouveaux actes sémiotiques No. 98-100. Limoges : PULIM, 2005.

FONTANILLE, Jaques. *Le savori partagé: théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris: 1987. Hades-benjamins.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris : PUF, 1999.

FONTANILLE, Jacques. "Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)". En: MUCHINELLI, Alex (sous la direction). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Paris: Armand Colin, 2004.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.

FONTANILLE, Jacques. "Textos, objetos, situaciones y formas de vida: los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas". En: BERTRAND, Denis (dir.). *Transversalité du sens. Actes du colloque de Saint-Denis*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2005. [Traducción de Jesús Bohórquez y Horacio Rosales, Maestría en Semiótica, UIS, 2008].

FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. *Tensión y significación*. Lima: Universidad de Lima, 2004. FOUCAULT, M., *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

FOUCAULT, M., *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

GARCÉS PÉREZ, M., *Consideraciones teóricas sobre el análisis fonostilístico como eficaz método de pragmática textual*, en ISLAS, 42(125), 177-89, julio-septiembre, 2000.

GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien. "La lingüística estructural y la poética". En: *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid, Editorial Fragua, 1973.

GREIMAS, Algirdas-Julien y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

HOCEVAR, D., *Le Langage sans la musique? Towards a semio-musical approach to the study of poetic rhythm via the existential dimension of the sign*, en *Musical Semiotics Revisited*, Eero Tarasti (ed.). Helsinki: ISI, 2003.

JACQUES, E. *La forma del tiempo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1984.

JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.

LÓPEZ ESTRADA, F., *Métrica española del siglo XX*, Madrid: Gredos, 1969.

LOTMAN, I., *La estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo, 1978.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2000.

LOZANO, Jorge et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

MARCHESE, Ángelo y FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.

MERLAU- PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta- De Agostini, 1984.

MONTANELLI, Indro. *Historia de los griegos*. Bogotá: Editorial Random House Mondadori, 2006.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Signo, función y valor*. Santafé de Bogota, D.C.: Plaza y Janés Editores Colombia, 2000.

NAVARRO, Desiderio. *Semiótica del texto fílmico*. Lima: Universidad de Lima, 2003.

NÚÑEZ RAMOS, R., *La poesía*, Madrid: Síntesis, 1981.

OUELLET, Pierre, *Signification et sensation. La représentation sémiolinguistique du sensible*. 1992: Nouveaux actes sémiotiques.

PANIER, L., *Análisis semiótico de un texto (ficha técnica)*, en http://semious.blogspot.com/2008_04_01_archive.html.

PAZGAGO, J. *¿Una métrica de nueva planta? Métrica y teoría de la literatura*. En Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, N° 10, año 2001.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Buenos Aires: Editorial Sol 90, 2003.

PAZ, Octavio. *Obra poética I (1935-1970)*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PERICOT, J., *Servirse de la imagen*. Barcelona: Ariel Editores, 1987.

RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2006.

RICOEUR, Paul *et al.* *El tiempo y las filosofías*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1979.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2000.

ROSALES CUEVA, José Horacio. *Esquema de trabajo o esquema de presentación del trabajo de investigación. Notas de clase* (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en semiótica, 2008.

ROSALES CUEVA, José Horacio. *Algunas consideraciones para la investigación semiótica de las prácticas culturales*. En: Revista S, Volumen 2, número 2, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2008.

ROSALES CUEVA, José Horacio. *Mesa temática de trabajo Meta-representaciones (semiótica) de la cultura colombiana*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2008.

ROSALES CUEVA, José Horacio. "Meta-representaciones (semióticas) de la cultura colombiana". Ponencia presentada en el II Congreso de la Sociedad Colombiana de Estudios Semióticos y de Comunicación *Comunicación y Cultura*, realizado en Bogotá, en septiembre de 2008.

ROSALES, Horacio. *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie Analyse sémiotique*. Limoges: Université de Limoges, 2006.

SANDOVAL CASILIMAS, Carlos A. *Investigación cualitativa*. Santafé de Bogotá: ICFES, 1997.

SAUSSURE, F., *Escritos de Lingüística general*, Barcelona: Huidiza Editores, 2004.

SERRANO OREJUELA, Eduardo. *La narración literaria*. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos.

SERRANO OREJUELA, Eduardo. "Narración, argumentación y construcción de identidad". En: MARTÍNEZ, María Cristina (Editora). *Didáctica del discurso*. Cali: Cátedra UNESCO MECEAL: LE, 2005.

STEPHEN CH., M. *El estilo poético de de Greiff. En el Siglo- Semanario Dominical, Bogotá, Julio 11 de 1975. Artículo que es una traducción de las conclusiones de la tesis doctoral del autor, que fue escrita en inglés en la Universidad de George Washington: The Poetic Style of Leon de Greiff, Ann Arbor, Michigan University Micro-films, 1969 (order N° 70-2357).*

TARASTI, Eero. *Sémiotique Musicale*. Limoges, PULIM, 1996.

TARASTI, Eero. *Sign as Acts and Events: An Essay on Musical Situation. En Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. Bologna, CLUEB, 1998.

TRUEBA, Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

VADÉ, Yves. “La emergencia del sujeto lírico en la época romántica”. En: RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996 [Traducción y selección de textos: Ana Cecilia Ojeda Avellaneda, Maestría en Semiótica, UIS, 2008, p. 11-37].

VALÉRY, P., *The art of poetry*, Bollingen Series N° 45, New York, 1945, citado en Jakobson, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

Citado en Jakobson, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.

VELÁSQUEZ, M. *La música en la poesía de León de Greiff*, en Artes, la revista, N° 2, 2001.

ZILBERBERG, Claude. *Raison et poétique du sens*. Paris: PUF, 1988.