

La expresividad verbal

José Antonio Hernández Guerrero

Introducción

El verbo, por su condición dinámica, por su sincretismo funcional y por su variedad formal, es un elemento lingüístico polivalente, dotado de un amplio espectro de empleos artísticos. Su presencia o ausencia, su abundancia o escasez, y su notable complejidad formal y funcional pueden ser aprovechadas para dotar a la creación poética de múltiples valores expresivos, decorativos y lúdicos (1).

Nosotros vamos a intentar trazar un esquema ordenado —una teoría coherente— de sus posibles usos en el decurso poético. Seguiremos un método empírico, a partir del análisis de un discurso concreto: describiremos el funcionamiento literario del verbo tomando como texto básico de análisis el libro *Signo del Alba* de Pedro Pérez-Clotet

(1) La definición del verbo ha sido un tema controvertido. Su sincretismo formal y funcional hace difícil el análisis y da ocasión a descripciones parciales y dispares. En el siglo XIX, principalmente, las polémicas sobre la naturaleza del verbo son frecuentes y apasionadas porque se parte de concepciones filosóficas y de prejuicios teológicos irreconciliables. Como ejemplo ilustrativo puede servir la crítica que hizo Arbolí a Gómez Hermosilla. Cf. Arbolí, J. *Compendio de las lecciones de filosofía que se enseñan en el Colegio de Humanidades de San Felipe Neri de Cádiz*. Imprenta de la Sociedad de la Revista Médica, Cádiz, 1844. Puede verse también nuestro artículo «La teoría Gramatical de Arbolí» *Gades*, n.º 6, Cádiz, 1980. Las definiciones del verbo, sin embargo, son mucho más abundantes y complejas de las que aparecen en esta polémica. Un «examen crítico de las teorías del verbo» expuestas hasta finales del siglo pasado, podemos encontrar en Benot, Eduardo: *Arquitectura de las Lenguas*, Juan Muñoz Sánchez, editor, Madrid, 1881-1885. Tomo I págs. 172 y siguientes. Cf. también Monroy, *Filosofía de la Gramática*, imprenta de Santaló, Canalejas y Compañía, Córdoba, 1836. Balmes, Jaime, *Curso de Filosofía Elemental* (1847). Se puede manejar con facilidad la reedición de las *Obras Completas* de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948, volumen III, pág. 134. Robles Dégano, Felipe, *Filosofía del Verbo*. Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús. Madrid, 1910, págs. 5 y siguientes.

(2). Completaremos y contrastaremos nuestro examen con ejemplos tomados de poetas considerados ya clásicos y pertenecientes a diferentes épocas literarias como El Arcipreste de Hita, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén. Para organizar sistemáticamente el trabajo, seguiremos la doctrina verbal —conceptos y divisiones— de Guillaume, tal como la ha interpretado posteriormente B. Pottier y la ha matizado V. Lamíquiz (3).

El modo verbal

El fundamento de la división y distinción de las formas del verbo es su situación en la línea cronogenética. La designación semántica adquiere dinamismo temporal cuando el hablante la emplea en la categoría gramatical de verbo. Pero, la densidad temporal es distinta en los diferentes modos: infinitivo, subjuntivo, indicativo (4).

El infinitivo

El infinitivo representa el primer momento —el primer nivel— en la formación de la imagen-tiempo o verbo. Por estar situado exactamente en el umbral del movimiento cronogenético, ofrece la posibilidad de funcionar como verbo o como sustantivo o, mejor, como verbo y como sustantivo.

(2) Este poeta gaditano nació en Villaluenga del Rosario en 1902 y murió en Ronda en 1966. Su obra es la siguiente: Verso: *Signo del Alba* (1929); *Trasluz* (1933); *A la sombra de mi vida* (1935); *Invocaciones* (1941); *A las orillas del silencio* (1943); *Presencia fiel* (1944); *Soledades en vuelo* (1945); *Noche del hombre* (1950); *Como un sueño* (1956); *Ruedo soñado* (1961); *Primer adiós* (1974); Prosa: *La Política de Dios*, de Quevedo (1928); *La Sierra de Cádiz en la Literatura* (1937); *Algunas notas sobre la Andalucía del padre Coloma* (1940); *Tiempo literario I* (1939); *Romances de la Sierra de Cádiz* (1940); *Tiempo literario II* (1945); *Bajo la voz amiga* (1949). Fue fundador y director de la revista poética *Isla* 1932-1940. Hemos preferido *Signo del Alba* para nuestro estudio porque, además de ser una obra representativa de la primera época poética de este autor, constituye un corpus suficientemente amplio y coherente para el tipo de análisis descriptivo que pretendemos efectuar.

(3) Cf. Guillaume, *Temps et verbe*, Champion, París, 1965; B. Pottier, *Presentación de la Lingüística*, Alcalá, Madrid, 1972; *Gramática del Español*, Alcalá, Madrid, 1971; V. Lamíquiz, *Morfosintaxis Estructural del verbo Español*, P.U.S. Sevilla, 1972; «Los niveles de actualidad», R.S.E.L., 1971, I, págs. 89-96; «Cantara o cantase» R.F.E. LIV, 1971, págs. 1-11; *Lingüística Española*, P.U.S. Sevilla, 1973.

(4) Véase Emilio Alarcos Llorach, «Sobre la estructura del verbo español» en su libro *Estudios de Gramática Funcional del Español*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 50-89.

«Puede penetrar en el universo tiempo donde se hará cronogenético, es decir, engendrará el tiempo, por lo cual vendrá a ser verbo y tomará sus marcas. Pero en ese momento inicial tiene también la posibilidad de dirigirse hacia el universo espacio y de acabar en él para comportarse como categoría nominal, haciéndose discreta o sustantivo, en lugar de continua o verbo» (5).

En *Signo del Alba* lo vemos usado una sola vez en tal categoría de sustantivo

«...¡Oh el incierto
volar de la tierra
—si de plata vuelo—
tras el vuelo mismo» [27] (6).

Su carácter nominal se ve reforzado por el empleo repetido del sustantivo «vuelo» cuya diferencia con «volar», en este contexto, es sólo a nivel de expresión. Podríamos decir que son sinónimos.

En el uso «común» de la lengua, el verbo de una oración subordinada, cuando ejerce la función de objeto, admite dos posibilidades de construcción según su sujeto sea o no el mismo de la oración principal. En el primer caso, el verbo de la oración subordinada aparece en infinitivo; en el segundo, en subjuntivo, precedido del nexo *que*.

En *Signo del Alba* se repite varias veces la primera fórmula

«Yo quiero luchar contigo
para tener el corazón
por siempre libre y risueño» [22].

«Y rodará por el cristal del aire
la imagen engañosa de tu risa,
que sin fuerzas para escalar la altura
al fin caerá sobre tu loca frente» [29].

(5) Lamíquiz, *Lingüística Española*, P.U.S. Sevilla, 1973, pág. 324.

(6) Los números entre corchetes indican la numeración que hemos hecho en los poemas de *Signo del Alba*, al objeto de que puedan ser fácilmente localizados.

«Arisca fuga de ideales
para *mirarse* en fuente pura
y dar la flor de su hermosura
sola, sin fábricas rivales» [34].

Este tercer ejemplo es distinto a los dos anteriores sólo en apariencias. El verbo de la oración principal, ausente a nivel superficial, permanece latente en la mente del autor y puede ser sobreentendido por el lector. La supresión de estos verbos dota a la composición poética de singular fuerza sugestiva como consecuencia de su carácter ambiguo.

El infinitivo —no modo— es término cero de la oposición modal. Su empleo es muy cómodo y rentable ya que puede sustituir fácilmente al indicativo y al subjuntivo.

«Paralelismo florido
persigue huidera linfa,
que se recoge en sus ondas
al *sentirse* perseguida» [23].

«Al *sentirse*» equivale a * *cuando se siente perseguida*. La fórmula con infinitivo, por su brevedad, da al verso un carácter de sobriedad.

«¡Quién olvidará pasado
momento de rayo y nieve,
al *ver* en el aire, un leve
beso de sol dibujado» [4].

En este caso el infinitivo vale por el subjuntivo

* ¡Quién olvidará pasado
momento de rayo y nieve
cuando *vea* en el aire, un leve
beso de sol dibujado.

Lo mismo ocurre con el ejemplo siguiente, en el que el infinitivo sustituye a una oración subordinada. Es un aditamento modal de discurso.

«Las crines de espuma peina,
sin *mitigar* el dolor
de las aguas prisioneras» [23].

En general, podemos decir que el empleo del infinitivo, por su carácter «potencial» y neutro, confiere a la composición poética un valor plurisignificativo que aumenta su poder expresivo y su capacidad de sugerencia. Como modelo paradigmático podemos recordar el conocido soneto de Lope de Vega.

*«Ir y quedarse y con quedar partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;*

*arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;*

*hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia
y lo que es temporal llamar eterno;*

*creer sospechas y negar verdades
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno» (7).*

El gerundio

El gerundio, englobado por Lamíquiz en el no-modo, participa de las mismas posibilidades expresivas que el infinitivo. Gerundio, participio e infinitivo integran el grupo de las «formas no personales». Frente al infinitivo, el gerundio indica cierta «distensión de tiempo potencial» (8). Es un momento del proceso cronogenético en el que parte de la carga («tensión») se ha gastado y otra parte de ella perma-

(7) Lope de Vega, *Poesías Líricas*, edición de J. F. Montesinos, Clásicos Castellanos, vol. 68, pág. 202.

(8) Alarcos Llorach, op. cit. pág. 58.

nece aún en potencia de realización. Posee un carácter aspectual, un valor durativo, y ofrece la «doble perspectiva de una parte del proceso cumplida y la otra por cumplir» (9). En *Signo del Alba* lo encontramos usado nueve veces, en las que, además del valor aspectual durativo, tiene otro «circunstancial» diríamos, usando la terminología tradicional. Este segundo oficio posee una índole más imprecisa y puede inducir a diferentes interpretaciones significativas.

«El chopo se asume
la gloria del cielo
prendiendo su carne
con lírico beso» [27].

El gerundio —*prendiendo*— responde, como sabemos, a la pregunta ¿cómo?, expresa, por lo tanto, una circunstancia modal y establece una correspondencia temporal con la acción significada por el verbo de la oración principal. Hasta cierto punto, podríamos decir que responde también a la pregunta, ¿cuándo?, y, en consecuencia, su traducción sería *mientras que prende*. En los demás ejemplos podemos repetir los mismos razonamientos.

«*Dardeando* al destino con dardos de firmeza
voy *devanando* el tedio de las renunciaciones» [33].

«hoy, *nadando* del olvido» [3].

«la noche va *muriendo*.
El alba ya adivina, consolada
de morir *esplendiendo*» [13].

«Y roza, caricia leve,
espejismo de alegría,
dando al alma que vivía
desolaciones de nieve» [8].

(9) *Ibidem*, pág. 59.

«Bajo el pino
—cárcel del sol de la siesta—;
bajo el pino,
bebiendo su verde sombra
olorosa» [17].

«Corcel de cristal y plata
en oro de fina arena,
áureas chispas *destellando*
de pedernales de estrellas» [24].

«Azul puro, aunque
en el cielo veas
corderos pascuales
deflorando estrellas» [40].

Veamos el atinado empleo que hace Lope de Vega, de las formas de gerundio, para aprovechar, además de sus calidades fónicas, los valores temporales y modales anteriormente expuestos

«¡Ay Dios!, ¿en qué pensé cuando, *dejando*
tanta belleza, y las mortales *viendo*,
perdí lo que pudiera estar *gozando*?

Mas si del tiempo que perdí me ofendo,
tal prisa me daré, que una hora *amando*
venza los años que pasé *finjiendo*» (10).

El modo subjuntivo

El modo subjuntivo representa un grado de avance con relación al infinitivo. La designación semántica ya ha entrado en el universo tiempo, aunque no haya alcanzado plenamente la dimensión temporal.

(10) Lope de Vega, op. cit. pág. 251.

Se sitúa en un punto intermedio, en el nivel cronogenético «in fieri». Esta característica fundamental es la base lingüística de la amplitud de usos sintácticos y de la multiplicidad de valores expresivos. No posee el carácter neutro del modo infinitivo, pero tampoco el significado preciso de los «tiempos del modo indicativo». Creemos, con Lamíquiz, que el subjuntivo es el modo no marcado y, por esta razón, es más ambiguo y, en consecuencia, más plurisignificativo.

La época verbal

El tiempo posee, por definición, un sentido relativo: el discurrir ininterrumpido de los hechos se interpreta y se mide por relación a algún otro acontecimiento que sirve de punto de referencia. El *antes* y el *después* dependen sólo de ese punto. Incluso para poder determinar la rapidez o lentitud del ritmo del tiempo, necesitamos establecer comparación entre dos procesos de hechos. Estas afirmaciones, formuladas sobre el tiempo en su sentido genérico, tienen también validez si las aplicamos a la noción gramatical de tiempo. En este caso, preferimos hablar de «época verbal» para evitar la anfibología señalada por Alarcos Llorach (11) que nace de la naturaleza temporal del verbo. La expresión «*los tiempos del verbo*» encierra una patente redundancia (12).

El punto de referencia en el *tiempo* lingüístico es el momento en el que se establece la comunicación, en el que el hablante construye el discurso y en el que el oyente lo recibe, en el instante en el que el escritor redacta su composición y en el que el lector la interpreta. Admite cualquier punto del eje temporal crónico y se vuelve a instaurar cada vez que el hombre habla. De esta manera, se constituye el *presente* y éste genera automáticamente un *pasado* y un *futuro*. Esta es

(11) Op. cit. pág. 50.

(12) El uso de esta nomenclatura no es totalmente nuevo. El término «época» ya lo empleó Condillac. Estas son sus palabras: «El presente *yo amo* es simultáneo con el acto de la palabra, el pretérito *yo amé* es anterior a este acto, y el futuro *yo amaré* es posterior a él. Por consiguiente el momento en que hablamos es como un punto fijo, con relación al cual dividimos el tiempo en diferentes partes que llamaremos *épocas*. Podemos pues distinguir tres especies de *épocas*: la *épocas* actual que es el momento en que hablamos; las *épocas* que ya no existen y que llamamos anteriores, y las *época* que llamamos posteriores porque todavía no han llegado. Así como la idea de actualidad constituye lo presente, la idea de anterioridad constituye lo pasado, y la idea de posterioridad constituye lo futuro». Condillac, *Curso de estudio para la instrucción del príncipe de Parma*. Gramática, París, 1780, págs. 342 y 343.

la razón por la que Lamíquiz clasifica la época verbal como un caracterizador relativo.

Presente de subjuntivo

En el modo subjuntivo, el español posee una sola forma para expresar la época *presente* y la *futura*. El *presente* de subjuntivo se opone solamente al *pasado*. El *no pasado* puede ser *presente* o *futuro*.

El carácter ambiguo del subjuntivo —su imprecisión temporal— le sirve al poeta para dotar a su creación de mayor fuerza de sugestión y de mayor capacidad de sugerencia.

«¡¡Aunque la vida sea sueño!!» [11].

La vida podrá ser o no ser sueño. El poeta acepta las dos hipótesis y da al lector la posibilidad de elegir cualquiera de las dos interpretaciones. El modo indicativo, por ser marcado, habría excluido uno de los dos extremos.

* ¡¡Aunque la vida es sueño!!

Esta misma construcción, con idéntico valor, la encontramos en el siguiente ejemplo:

«Azul puro, aunque
en el cielo *veas*
corderos pascuales
desflorando estrellas» [40].

En presente de subjuntivo podemos también expresar el porvenir, cuando es sólo un deseo y, por lo tanto, carece de objetividad, de realidad. Hasta cierto punto, podríamos afirmar que estas formas tienen un doble valor, presente y futuro. Presente en el deseo, futuro en la realidad.

«Que tu voz *adelante*
el nacimiento del sol.
Que tu voz *toque* pronto
la muerte del sol.

Y que otra vez en la noche
cante la diana
de mi amor» [46].

El sentido de futuro puede venir precisado por algún otro elemento gramatical: nexos, adverbios...

«Y cuando pase tu embriaguez. Y cuando
la triste realidad te zarandee,
cruel y vengativa» [29].

«Hasta que la muerte destruya mi barca» [14].

«Mañana no seré yo
quien te reciba, si vienes» [22].

En el sistema verbal castellano encontramos otra forma que puede ser también plurivalente y servir para expresar diferentes contenidos de modo, de actualidad y de época. Nos referimos a la forma del pasado inactual del modo indicativo y a la del presente inactual del modo subjuntivo (*hiciera*). En determinados contextos sintagmáticos se puede prestar a ambas interpretaciones con lo que se logra el efecto sugeridor del que antes hemos hablado.

«Con una herida que el dardo
de la triste realidad
le *hiciera* en el corazón,
corazón ancho de mar» [43].

«Corcel de cristal y plata
—rico de azul y de seda—
donde en la noche cabalgan
una reina y mil princesas;
sobre tus ancas de plata
el mundo yo *recorriera*...» [24].

Pérez-Clotet consigue el mismo resultado expresivo con la forma del pasado actual de subjuntivo.

«Bajel alto y picudo
que *mojase* sus velas
en la luz jubilosa
del mar y de la tierra» [38].

En los versos que Pedro Calderón de la Barca dedica a doña María Zapata, en la muerte de la señora doña Inés Zapata, apreciamos claramente cómo, mediante el empleo del subjuntivo, expresa, con una sola fórmula gramatical, sus sentimientos de esperanza y deseo, y su disposición de veneración y respeto.

«Sola esta vez *quisiera*,
bellísima Amarili, me *escucharas*,
no por ser la postrera
que he de cantar afectos suspendidos,
sino porque mi voz de ti confía
que esta vez se *merezca* a tus oídos
por lastimosa, ya que no por mía» (13).

El modo indicativo

El modo indicativo marca el grado más pleno en la realización cronogenética. El hablante, desde su óptica subjetiva, subraya con intensidad la dimensión dinámica y temporal de la designación semántica. «Si el movimiento cronogenético avanza aún más, hasta llegar al momento final, tiempo «in esse», o, lo que es lo mismo, si la visión se dirige hacia la plena realización verbal, nos encontraremos en el modo indicativo. Será entonces una realización acabada» (14).

El presente

De acuerdo con lo anteriormente expuesto sobre la *época verbal*, podremos aceptar que el *presente* es, por naturaleza, «atemporal».

(13) Pedro Calderón de la Barca, del *Cancionero* de 1628, edición J. M. Blecua, Madrid, 1945, pág. 618.

(14) Lamíquiz, op. cit., pág. 324.

Tiene un carácter negativo (no-época) y posee un valor genérico o neutro.

No debe extrañarnos el número tan elevado de formas de *presente* que encontramos en *Signo del Alba*, y la desproporción que guarda con los *pasados* y con los *futuros*. El *presente* es el tiempo poético por excelencia. El poeta tiene pretensiones de trascendencia temporal, e intenta elevarse por encima de la situación en la que nace su obra, para alcanzar validez universal. No es de extrañar que Pérez-Clotet, a pesar de ser un poeta del tiempo futuro (15), emplee tantas formas del *presente*. Estas razones, unidas a la facilidad que ofrece el uso del *presente* por su carácter neutro, explican suficientemente la abundancia desproporcionada en que lo encontramos.

En *Signo del Alba* el *presente* es una forma que podemos llamar temporalmente vacía y adquiere diferentes valores según sean sus contenidos semánticos y su contexto sintagmático. Estas dos coordenadas hacen posible una gama compleja y heterogénea de *presentes*, susceptibles de ser clasificados en varios tipos de paradigmas cuyo criterio no es estrictamente gramatical.

Presente atemporal

A lo largo de *Signo del Alba* encontramos con insistencia verbos usados en *presente* con valor supratemporal. Son afirmaciones teóricas que pretenden alcanzar el carácter de tesis permanentes.

«Triunfa en la balanza altiva
el parabién anhelado.
No lo *vence* ni el amado
término de la cautiva
voluntad. *Pinta* misiva
de placer la ilusión vana...» [5].

Del *presente* se vale el poeta para formular sus convicciones profundas que explican su actitud frente a la vida.

(15) Véase mi trabajo «Estudio semántico de la función poética del tiempo» en *Gades*, número 8, Cádiz, 1981, págs. 181-195.

«Solo. Hito de firmeza
sobre el mundo en desvarío.
Piedra, no agua de río,
aunque no pinte belleza.
Mármol o acero: dureza.
Cruz erguida en todo cruce
de camino, en donde *luce*
vida con voz de sirena.
¿Renunciación que *da* pena?
¡Razón que razón *trasluce!*» [10].

Otras veces, mediante el *presente*, se expresa la estabilidad de un hecho que se repite con las mismas características, frente al otro anterior, que se sitúa en un ámbito aparte del discurrir del tiempo; éste que comentamos —y que podríamos llamar *presente reiterativo*— se llena, por el contrario de la dimensión temporal y sirve para expresar cierta interpretación del sentido de la existencia. El tiempo es un continuo volver. Tiene un ritmo cíclico.

«Mirada que *pones*, día,
en el fondo de mi calle,
enlazando su ágil talle
con mano tímida y fría» [2].

La «mirada» del día, el amanecer de hoy, de ayer y de mañana, se repite y se renueva con exactitud rigurosa.

Presente puntual

El *presente puntual* señala un momento preciso, un ahora, que puede ser determinado con mayor exactitud de diferentes maneras:

—Por un adverbio de tiempo

«Hoy nadando del olvido
y en veloz vuelta de edades,
me *baño* en tus claridades» [3].

—Por un aditamento temporal

JOSE ANTONIO HERNANDEZ GUERRERO

«Ay qué color de ventura
muestra esta mañana el cielo» [11].

«En la callada noche
la luna de tu seno da su aroma
y pone fino broche
de plata en la alta loma
y dulcísimo arrullo de paloma» [13].

—Por oposición a formas de *pasado* y de *futuro*

«Eres lo que nunca fuiste
Eres lo que no serás
No eres carne ni eres alma
Ni el mañana ni el ayer» [21].

—Por oposición al *pasado*

«¡Ay que el puerto cayó al mar
y otro lejano palmar
abanica su desvelo!» [12].

—Por oposición al *futuro*

«...Y te emborracharás del vino generoso
que la tarde te escancia, pobre pueblo» [29].

Presente descriptivo

El *presente descriptivo* posee un sentido espacial y, por lo tanto, estático. Nos pinta cómo son los objetos o, al menos, cómo aparecen a los sentidos.

«De este tiempo prisionero,
signo alerta del pasado,
destaca su desdentado
perfil, castillo frontero.
De los soles reverbero,
es oro desvanecido
en el jocundo estallido
de los colores de la tarde;

fugaz cohete que *arde*
con el fuego del olvido» [6].

Este tipo de *presente* es muy escaso en *Signo del Alba* ya que Pérez-Clotet prefiere construir frases nominales para conseguir un mayor efecto de inmovilidad o, por el contrario, porque interpreta a los paisajes como organismos animados, con capacidad de movimiento y de acción. En Jorge Guillén sí encontramos abundantes ejemplos de dicho *presente descriptivo*.

«*Queda* curvo el firmamento,
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo *es* cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se *da* el presente
Que el pie caminante *siente*
La integridad del planeta» (16).

Presente narrativo

El presente narrativo posee un valor doblemente temporal: primero, por su condición de verbo; segundo, por su carácter específicamente narrativo. Se emplea para relatar una acción —un proceso— que discurre linealmente a lo largo del tiempo.

«En la luz azafranada
de la tarde florecida
rueda gozosa la vida
de ilusiones traspasada.
Refulgente campanada
articula el tiempo breve,
y *roza*, caricia leve,

(16) Jorge Guillén, *Cántico*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, pág. 240.

espejismo de alegría,
dando al alma que vivía
desolaciones de nieve» [8].

En *Signo del Alba* son muy abundantes estos *presentes* narrativos ya que Pérez-Clotet —lo hemos dicho— interpreta los distintos elementos del paisaje como seres animados, y a sus relaciones, como actividades humanas. La animación y personificación constituyen recursos permanentes en la técnica imaginística de este libro (17).

«Una blanca nube *besa*
el pino de la colina.
El aire *clava* su espina
en la nubecilla errante.
La tarde *pasa* adelante
y el oro del sol *declina...*» [9].

El valor peculiar de cada uno de estos presentes queda mejor definido, cuando figuran en un mismo poema varios tipos de los mismos.

«La noche *va muriendo*.
El alba ya *adivina* consolada
de morir esplendiendo.
Se *oculta* la manada
de estrellas a la voz de la alborada» [13].

El contenido semántico de los verbos «adivinar» y «ocultar», y la construcción perifrástica «va muriendo» ponen de manifiesto la ambigüedad temporal de la forma de *presente*. Esta característica hace posible su utilización con valor de *futuro* por la simple adición de un adverbio.

(17) Puede verse mi artículo «Análisis semántico de la luz y la sombra como símbolos poéticos», *Gades*, número 10, Cádiz, 1982.

«Si luego logras vencerme,
vencerás a un débil viejo» [22].

Como síntesis recapituladora, nos pueden servir los siguientes versos de Jorge Guillén, poeta del tiempo presente.

Sabor a vida

Hay ya cielo por el aire
que se *respira*.
Respiro, floto en venturas,
por alegrías.
Las alegrías de un hombre
se *ahondan* fuera esparcidas.
Yo *soy* feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría.
¿Aventuras? No las *caza*
mi cacería.
Tengo con el mismo sol
la eterna cita.
¡Actualidad! Tan fugaz
en su cogollo y su miga,
regala a mi lentitud
el sumo sabor a vida.
¡Lenta el alma, lentos pasos
en compañía!
¡La gloria posible nunca,
nunca abolida! (18).

Presente inactual

En *Signo del Alba* encontramos verbos en *presente inactual* en tres poemas. El poeta se sitúa en un «entonces» alejado del momento en el que establece la comunicación, y nos narra hechos que se desarrollan en simultaneidad con aquel momento. En la lengua funcional ese

(18) Jorge Guillén, op. cit., pág 51.

«entonces» vendría determinado por algún elemento expreso en el discurso o sobreentendido en la situación lingüística en la que éste se produce. Pérez-Clotet prefiere prescindir de datos situacionales para dejar un «antes» impreciso que el lector podrá concretar.

«A la negra alberca
de sombras cautiva,
la luna *ofrendaba*
su estrella más fina,
mojada de aromas
de agua y de brisa.
(...Y a la estrella errante,
de luz fugitiva,
a la estrella errante
cantaba la niña
.....
...
(...Y a la estrella
de luz fugitiva,
a la estrella errante
lloraba la niña)» [42].

El otro poema construido en el *nivel inactual* está dedicado al poeta Manuel Altolaguirre y evoca, de una manera figurada, su afición por la contemplación de la naturaleza. El *presente inactual* aleja la narración al «entonces» del recuerdo.

«Cazador de paisajes,
disparaba la vista
por la rampa del aire.
...
Los monutos *giraban*
con guiños de detalles.

Las horas *colectaban*
cosecha de animales,
inmóviles o en fuga:
caza mayor, paisaje» [25].

El valor específico del *presente inactual* se resalta más cuando se coloca junto a forma del pasado absoluto. Pérez-Clotet traza dos líneas paralelas con dichas formas verbales. Una está marcada por los pasados absolutos, la otra, por el presente inactual.

«La campanada
cuajó en estrella.
Aspa de radios curvos
coronó el campanario,
y resonó gozosa
en el metal del aire.
Cada radio
llevaba enganchado un pájaro» [28].

Los siguientes versos de Rubén Darío nos pueden servir de modelo aclaratorio:

A Antonio Machado

Misterioso

«Misterioso y silencioso
iba una y otra vez.
Su mirada *era* tan profunda
que apenas se podía ver.

Cuando *hablaba tenía* un dejo
de timidez y de altivez.
Y la luz de sus pensamientos
casi siempre se *veía* arder.
Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.

Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.

Las maravillas de la vida
y del amor y del placer,

Cantaba en versos profundos
cuyo secreto *era* él.
Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses;
Ellos le salven siempre. Amén. (19)

El pasado

El *pasado absoluto* implica, como marcado, que el acontecimiento ya ha tenido lugar: se ha alejado en el tiempo y se ha desconectado del presente. Para Pérez-Clotet, poeta del tiempo futuro, el pasado ya no es. Se lamenta porque ya se fue y se ha perdido. La forma del *pasado absoluto* la encontramos empleada dieciséis veces en *Signo del Alba*. Además de su entidad acústica por el acento agudo, la reiteración de formas del *pasado absoluto* confiere al poema el tono de fatalidad de los hechos consumados.

Recibimos la sensación de que se ha roto el puente que une el presente con el pasado.

«Mas se *ahogó* la estrella
de luna, en huida
y *quedó* la alberca
más sola y cautiva,
con negra nostalgia
de la luz perdida» [42].

El mismo efecto expresivo se produce en varios poemas más. Otro ejemplo caracterizador, por su contenido semántico, puede ser el siguiente:

(19) Rubén Darío, *Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1941, pág. 664.

«Apresé tus palabras
—pececillos de plata—
con redes de silencio.
Mas las redes *cedieron*
y tus dulces palabras
a la nada *volvieron*» [26].

A lo largo de toda la tradición poética española se repiten con insistencia numerosas composiciones en las que se emplea dicha forma de *pasado absoluto*. Recordemos los versos de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita:

«El Señor que te fizo ¡tú a éste *mateste!*
¡Iesucristo Dios o ome tú aquéste *peneste!*
Al que tiene el cielo e la tierra ¡a éste
tú le *posiste* miedo e tú le *demudeste!*

El infierno le teme ¡e tú non le *temiste!*
¡*Temióle* la su carne! ¡Grand miedo le *posiste!*
¡La su humanitat por miedo *fue* triste!
La Deidat non te *temió*; entonces no la *viste*» (20).

Frente a esta forma de *pasado absoluto* —acabado perfecto— encontramos también la forma verbal compuesta —pasado con valor aspectual de acabado, con consecuencias en el presente—. Podríamos, incluso, afirmar que se trata de un *presente acabado*. Pérez-Clotet intensifica este valor aspectual situando paralelísticamente verbos en *presente* y en *pasado* perifrástico

«La niña no *tiene* voz,
se la *ha robado* la brisa,
arpa y rui señor».

(20) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro del Buen Amor*, textos según el manuscrito S, en la edición de Jean Ducamin, Toulouse, 1901, pág. 289.

La niña no *tiene* color.
Se lo *ha robado* la tarde,
naranja y flor.

La niña no *tiene* amor.
Se lo *ha robado* un mal hombre,
sin corazón» [44].

En otra ocasión, el adverbio temporal «hoy» es el lazo que une la acción pasada con el presente.

«Has venido a mi ayer, *hoy*» [22].

El futuro

El *futuro absoluto* expresa que el acontecimiento no ha tenido lugar aún, pero que lo tendrá en época posterior al momento en el que se establece la comunicación. El futuro puede ser un adelantamiento del tiempo, una predicción de lo que sucederá o, simplemente, la expresión de un deseo o la formulación de una pregunta. Pérez-Clotet emplea la forma de *futuro* en cuatro poemas. En cada uno de ellos posee un valor expresivo diferente. Lo usa con sentido premonitorio cuando anuncia categóricamente sucesos que se realizarán indefectiblemente.

«...Y te emborracharás del vino generoso
que la tarde te escancia, pobre pueblo.
Y el alcohol *hará*, por un instante,
que olvides tus pesares.
Y que rota la amarra del fastidio
te columpies en cielos de esperanza.

Y *rodarás* por el cristal del aire
la imagen engañosa de tu risa,
que sin fuerzas para escalar la altura
al fin *caerá* sobre tu loca frente.

Y cuando pase tu embriaguez. Y cuando
la triste realidad te zarandee,
cruel y vengativa,

no *verás* sino sombras, sino noche
que aplaste tu exaltada fantasía» [29].

Esta postura positiva —afirmativa— frente al porvenir puede estar matizada por sentimientos diferentes: temor o esperanza, inquietud o seguridad. Pérez-Clotet los suele reforzar con un tono exclamativo.

«Ya *vendrán* los dolores, madre,
ya *vendrán!*» [43].

«¡Quién *olvidará* pasado
momento de rayo y nieve,
al ver en el aire, un leve
beso de sol dibujado!» [4].

«Y *vivirá* la amargura
y se *agostará* el ensueño!» [11].

Pero, cuando ese mañana no se puede prever, Pérez-Clotet pregunta.

«(¿*Vivirá* en la mañana,
o *dormirá* en la muerte?)» [32].

El poeta usa también la forma perifrástica para expresar el futuro. Emplea esta fórmula cuando pretende o bien dotar al «anuncio» de una estimación definitiva y absoluta o bien, por el contrario, de una delimitación imprecisa e indefinida.

«Júrame que a nadie quieres
ni *has de querer* en la vida» [45].

«En el mapa mío
—mapa blanco y mudo—

yo *he de viajar* por todos los mundos
a mares remotos
y a tierras lejanas
he de ir montado en mi frágil barca» [34].

«Sin desmayo *he de aguardarte*
todo el tiempo» [22].

El poema de Juan Ramón Jiménez que transcribimos a continuación, nos puede servir de ejemplar ilustración de la teoría anteriormente expuesta.

El viaje definitivo

«Y yo me *iré*. Y se *quedarán* los pájaros
cantando;
y se *quedará* mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.
Todas las tardes, el cielo *será* azul y plácido;
y *tocarán*, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.
Se *morirán* aquellos que me amaron;
y el pueblo se *hará* nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y
encalado,
mi espíritu *errará* nostálgico...
Y yo me *iré*; *estaré* solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se *quedarán* los pájaros cantando» (21).

Las perífrasis verbales

La interrelación de la construcción morfosintáctica con el conteni-

(21) Juan Ramón Jiménez, *Tercera antología poética*, Madrid, 1957, pág. 212.

do semántico del lexema verbal, se pone de manifiesto en las perífrasis verbales. Veamos algunos ejemplos en *Signo del Alba*.

Perífrasis aspectuales

El valor durativo del gerundio se aprecia con mayor facilidad en las perífrasis verbales.

«La noche va muriendo» [13].

«fino encaje que la luna
va bordando entre las piedras» [24].

«voy devanando el tedio de las renunciaciones» [33].

«¿A dónde vais bogando
oh bajeles de piedra?» [38].

Estas perífrasis intensifican el valor aspectual durativo-progresivo del verbo portador del contenido semántico fundamental y trazan una línea progresiva que marca el desarrollo de un proceso ascendente que va del pasado al futuro. El poeta imprime a la acción un ritmo lento con el que alarga el momento presente.

Perífrasis de modalidad

Las perífrasis de modalidad expresan, mediante el uso de verbos semiauxiliares, la actitud subjetiva del hablante acerca del contenido del verbo predicativo. Están construidas con una incidencia directa de dicho verbo predicativo sobre el verbo auxiliar o semiauxiliar, sin la presencia delnexo. Desde el punto de vista del tipo de construcción formal, recibe el nombre de modalidad interna (22).

a) Voluntad

«Y yo quiero luchar contigo
y hacerte mi prisionero.
Yo quiero luchar contigo

(22) Lamíquiz, op. cit., pág 346. Véase también: B. Pottier, «Sobre el concepto

para tener el corazón
por siempre libre y risueño» [22].

b) Posibilidad

«...sin que pueda
vencer su propia desgana» [5].

«Si luego *logras vencerme*,
vencerás a un débil viejo» [22].

c) Deseo

La actitud subjetiva de deseo la expresa el poeta mediante la utilización confluyente del valor semántico del verbo predicativo, de la función sintáctica del verbo auxiliar o semiauxiliar, y del tono exclamativo de todo el sintagma.

«¡Quién en el aire de la cumbre
plantar pudiera la mirada,
y ágil, *abrirla* a su albedrío!» [34].

Esta actitud positiva de la voluntad también puede venir expresada por otros verbos que, usados en construcciones perifrásticas, pierden, en cierta medida, su valor predicativo.

«*Sal a lavar*, niña,
sal a lavar tu amo» [41].

Construcciones nominales

Las construcciones nominales se organizan con elementos nomi-

de verbo auxiliar» en *Lingüística moderna y filología hispánica*. Gredos, Madrid, 1968. M. Molho, *Sistemática del verbo español; aspectos, modos, tiempos*, Gredos, Madrid, 1975; K. Togeby, *Mode, temps et aspect en espagnol*, Copenhague, 1953; J. Holt, *Études d'aspect*, Copenhague, 1943; «La posición del aspecto en el sistema verbal español», en *Revista española de Lingüística*, 13, 1, Madrid, 1983.

nales solamente, sin que intervengan verbos en la expresión. La Gramática Generativa las interpreta como sentencias en las que se ha prescindido, a nivel de estructura superficial, del verbo. Este permanece latente en la estructura profunda y es recuperable en el sentido.

El empleo de las frases nominales, lo mismo que el de otros procedimientos sintácticos, en la creación poética, posee un singular valor expresivo siempre que se haga en función del conjunto artístico de la composición. Debe confluír, por lo tanto, con los recursos fónicos y semánticos para así crear una estructura en la que todos sus valores se armonicen en coherente unidad.

Pérez-Clotet repite insistentemente este procedimiento, sobre todo, para pintar algunos paisajes que proyectan una sensación de quietud y de serenidad.

«Beso de siete colores
de las gigantes colinas.
Paréntesis de divinas
tintas cuajadas de amores.
Espejismo de primores
de tempestad engendrado» [4].

El valor poético de la supresión verbal depende de la naturaleza del verbo omitido y del contexto semántico en el que se produce. Este recurso no siempre es posible ya que, de alguna manera, hay que sugerir al lector dicho verbo. Tanto los atributivos (*ser*) y presentativos (*hay*), como los de estado (*estar*), se omiten con mayor facilidad y frecuencia —incluso en el uso funcional—. En el lenguaje poético se pueden suprimir también otros verbos más cargados de contenido nocional. Veamos las frases nominales en *Signo del Alba*.

Elisión del verbo de estado (*estar*)

En el lenguaje funcional, la supresión total de este verbo no siempre es posible ya que, al dejar incompleto el enunciado, la comunicación sería parcial e insuficiente. En la lengua poética, por el contrario, se puede efectuar dicha supresión, con tal de que otros elementos suplan eficazmente su ausencia. Pérez-Clotet, en el poema [17] de *Signo del Alba*, lo suprime mientras que, por el contrario, repite las preposiciones locativas «bajo», «junto»... etc.

«Bajo el pino
—cárcel del sol de la siesta—;
bajo el ciprés,
con antorchas de luceros
y dolor de la noche
viuda» etc. [17].

Elisión del verbo predicativo

Hemos dicho que en la creación poética es posible, incluso, la supresión de verbos cargados de contenido predicativo. Por este procedimiento se puede conseguir una mayor ambigüedad y una expresividad más intensa y variada. Pérez-Clotet suprime, por ejemplo «veo», «me imagino», en su poema titulado *Fantasia*.

«Cauce hondo. Río de sombras
entre márgenes de acero

.....

....

Alba barquita velera,
de azules velas de sierra
—¡oh pueblo mío!—
por entre las ondas planas
transparentes de luciérnagas...

(Y arriba, en aguas de menta,
con faro limón de luna,
regata de las estrellas) [15].

Igualmente, en repetidas ocasiones, omite el verbo «parece». Esta supresión se da, evidentemente, en las metáforas y alegorías. En el poema siguiente cuyo tema es el río, sobreentendemos: El río parece...

«Corcel de cristal y plata
por el maizal y la aldea,
por la noche y por el día
en alocada carrera;

peregrino hacia los mares
fugitivo de la tierra» [24].

Elisión de un verso expresado anteriormente

La elisión de un verbo que, por estar expresado anteriormente, se sobreentiende con facilidad, es frecuente por razones de economía, en la lengua funcional, y puede alcanzar la categoría de recurso expresivo en la composición poética.

En los últimos versos del poema que encabeza a *Signo del Alba*, se suprime el verbo «quedó» que está expresado en el centro de la «décima».

«Nacimiento de intenciones
a la luz de una vidriera,
agua malva, prisionera
entre recios canalones.
Agua de las emociones
parada *quedó*, gozosa
de su entraña perezosa.
Cautiva de un cautiverio
sin penumbra de misterio.
Y en espera deleitosa...» [1].

La repetición:

★ *quedó* «cautiva de un cautiverio»...
Quedó «en espera deleitosa»...

no es necesaria, y su supresión aumenta la sensación de inmovilidad que el poeta quiere producir con los demás elementos semánticos del poema: «parada», «perezosa», «cautiva», «cautiverio», «espera»...

Elisión del verbo atributivo (*ser*)

Por su escaso y, a veces, nulo valor semántico, también se puede suprimir en el lenguaje funcional. En la poesía se elimina, no sólo para ahorrar elementos innecesarios que pueden sobreentenderse, sino para, al condensar la formulación, dar un tono de sobriedad sentenciosa.

«Peregrino de la calma,
corazón de mar sin ola,

con la luz del alba, sola,
con la luz, sola, del alba» [12].

Unos versos de San Juan de la Cruz pueden servirnos de claro paradigma de los valores expresivos de la elisión verbal:

«Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos.

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena, que recrea y enamora» (23).

Conclusión

El análisis anteriormante realizado pone de manifiesto la importancia poética del verbo, como consecuencia de sus características formales, sintácticas y semánticas. Si afirmamos —repetiendo una imagen tradicional— que el verbo es el alma de la frase, podríamos decir —continuando la metáfora— que es además la vida del poema.

La poesía —creación, connotación, plurisignificación, sorpresividad— alcanza diferentes grados de calidad gracias al uso acertado del verbo. Sus diferentes caracterizadores formales, sus múltiples significados semánticos y sus importantes funciones sintácticas constituyen elementos privilegiados para conseguir efectos artísticos múltiples. La sonoridad de sus terminaciones, la plurivalencia temporal de su época, la rica variedad de sus modos y modalidades, y la gama diversificada de sus aspectos, son instrumentos indispensables para lograr las sensa-

(23) San Juan de la Cruz, *Obras*, edición del padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, 1941, pág. 799, donde sigue el texto de su edición crítica, Burgos, 1929-1931.

LA EXPRESIVIDAD VERBAL

ciones acústicas, la fuerza emotiva, la capacidad de sugerencia y, en definitiva, el intenso poder expresivo que convierten el discurso lingüístico en un auténtico poema.