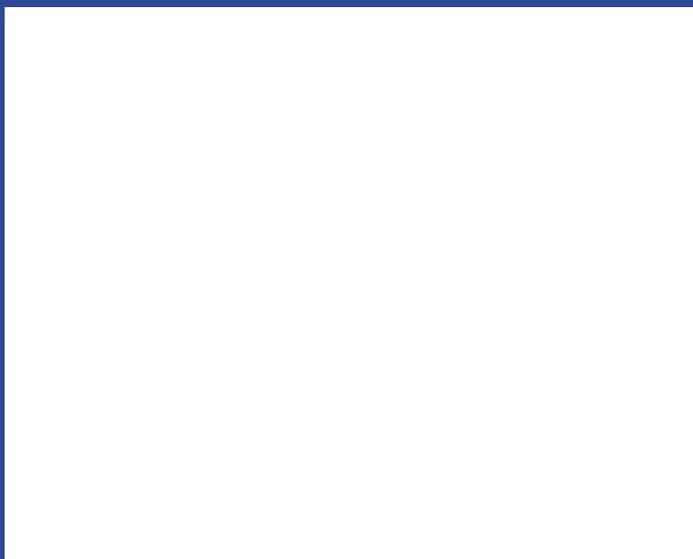


ESTUDIOS de LINGÜÍSTICA

*UNIVERSIDAD de
ALICANTE*

Número 15

Año 2001



**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA
LITERATURA**

Este número de E.L.U.A. cuenta con la financiación
de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Imprime: QUINTA IMPRESIÓN, S. L.
Hnos. Bernad, 10 bajo - 03080 Alicante

Depósito Legal: A-15-1985

I.S.S.N.: 0212-7636 correspondiente a la colección
Estudios de Lingüística

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Estos créditos pertenecen a la edición impresa de la obra.

Edición electrónica:



Susana Pastor Cesteros
Ventura Salazar García
(eds.)

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López
Cruces

**El *Cancionero* de Unamuno.
Aproximación desde la semántica
topológica**

Índice

Portada

Créditos

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces

El *Cancionero* de Unamuno.

Aproximación desde la semántica topológica	5
Resumen	5
1. El contexto del Cancionero	6
2. La hermenéutica semántico-topológica ante el Cancionero	7
3. Análisis semiofísico de los verbos utilizados en el Cancionero	21
4. Conclusión	53
Referencias bibliográficas	54

El *Cancionero* de Unamuno. **Aproximación desde la semántica topológica**

FERNANDO M. PÉREZ HERRANZ Y ANTONIO J. LÓPEZ CRUCES
(UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Resumen

For some time, we have been applying the Semantic Topologic, basing ourselves in the applications to Linguistics with the singularity topological theory approach (in the sense of Thom, Petitot, Wildgen, Brandt...). Untill now, we have been using not too extense poetry. Nevertheless we have dared now to analyse a much greater piece of work: the Unamuno's *Cancionero*. We have underlined the verbs — which have the central place in our analysis—, and we have established the hierarchical relationship between them in each poem, taking as starting point the central semantic nucleus offered to us by the singularity topological classification.

«El hombre? El hombre es el diccionario
del universo;
su destino final —y su calvario—
ponerse en verso» (848).

1. El contexto del *Cancionero*

Desde que la Dictadura lo destierra a Fuerteventura, Unamuno no dejará de escribir poesía. Publica *De Fuerteventura a París* y *Romancero del destierro* y, nueve meses después de esta obra, acabando febrero de 1928, y ya sin el tono combativo manifestado en ella, comienza a escribir en Hendaya los poemas del *Cancionero*, con el que buscará inmortalizar su nombre como poeta y con el que tratará de vencer la soledad, la nostalgia y el abatimiento espiritual que conlleva la condición de desterrado. En carta de 12 de marzo de 1928 escribe: «Yo no sé qué pedazo mío quedará si no quedo yo entero de todo cuerpo espiritual, pero creo en Dios que ha de guardar mi *Cancionero* (...) A mí me ha hecho y he hecho yo a mi España, madre, esposa e hija, en la civilidad. Me creo, en gran parte, poeta, esto es: creador de España y a la vez su criatura, su poema». En su canción 16, titulada «Dedicatoria, al Dios desconocido», Unamuno parece dedicar su obra en marcha a la di-

vinidad: «Y al ser buena te la devuelvo / por ser tuya, Señor mío, / Creador de los poetas, / Poeta del Infinito», versos en los que parece resonar la idea krausista del poeta como continuador en la tierra de la Creación divina. La obra —que recibe a lo largo del tiempo distintos nombres: *Cancionero del destierro*, *Cancionero en la frontera del destierro*, *Cancionero espiritual del destierro*—, crecerá sin cesar durante los años 1828 y 1829, como muestra de una fecundidad que no deja de asombrar al poeta, quien denomina también al conjunto de sus poemas *En la frontera: Cancionero espiritual de un doble despatriado* en carta dirigida a Jorge Guillén del 3 de enero de 1929. Acabado el destierro y tras su vuelta a España en 1930, Unamuno interviene activamente en la política del país y el ritmo de producción de poemas pasa a ser marcadamente menor. En adelante se referirá siempre a esta obra como *Cancionero*, título con que se edita hoy su *Diario poético*, que reúne un total de 1755 poemas.

2. La hermenéutica semántico-topológica ante el *Cancionero*

Por motivos de espacio, no podemos llevar a cabo aquí un análisis de todas y cada una de las composiciones; tratamos,

en cambio, de hallar la estructura morfológica del conjunto, esbozando un tipo de análisis distinto de los ya existentes (En la comunicación «La traducción y la semántica topológica», exponemos algunos de los peligros que entraña una interpretación mecanicista de la teoría de las catástrofes; en adelante: TC). El método que emplearemos será el de estudiar el *Cancionero* subrayando sus verbos —que en nuestro análisis ocupan el lugar central— y estableciendo para cada poema la relación jerárquica que se da entre ellos, a partir de los núcleos semánticos centrales que nos ofrece la clasificación topológica de las singularidades. Evidentemente, no todos los poemas del *Cancionero* están engarzados orgánicamente. Lo que el análisis de la semántica topológica (en adelante: ST) destaca es el hecho de la existencia de una fuerte constricción semántica generalizada: la hermenéutica semántica no es infinita, ni siquiera indefinida; por el contrario, descansa en un muy escaso número de núcleos semánticos. Otra cosa es la riqueza que surge de esos núcleos cuando son desplegados a través de los diferentes *parámetros*, que serán los que proporcionen los diferentes sentidos. La riqueza semántica, diremos, no está en los arquetipos, sino en los parámetros que los despliegan y que constituyen el carácter intensional de los verbos.

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces
El Cancionero de Unamuno.
Aproximación desde la semántica topológica

La TC nos ayudará al rastreo básico de los verbos centrales o núcleos semánticos, jerarquizados de acuerdo con la complejidad de sus singularidades. En el cuadro 1 ofrecemos la clasificación habitual. Debajo de cada arquetipo aparecen las singularidades que éste engloba, siendo el límite de cada uno el punto Morse, su momento lógico.

Los verbos de tipo *Morse*, punto singular sin espacio de control, corresponden a estados muy estables: *ser, persistir, estar situado en...*

U M B	Í L I	C A S	C U S	P O I	D E S		
U. PARABÓ- LICA							
u. elíptica ⌘	U. ELÍPTICA _Σ						
⌘		^{U.} HIPERBÓ- LICA					
u. hiperbólica	u. hiperbólica						
mariposa	mariposa	mariposa	MARIPOSA				
cola de milano	cola de milano	cola de milano	cola de milano	COLA DE MILANO			
cúspide	cúspide	cúspide	cúspide	cúspide	CÚSPIDE		
pliegue	pliegue	Pliegue	pliegue	pliegue	pliegue	PLIEGUE	
morse	morse	morse	morse	morse	morse	morse	MORSE

Cuadro 1

Los verbos de tipo *pliegue* esquematizan procesos de aparición o desaparición súbitas: *comenzar / terminar, entrar / salir, aparecer / desaparecer*. Son verbos con sujeto pero sin complemento, pues están formalizados por una variable y un sólo parámetro.

Los verbos de tipo *cúspide* esquematizan los procesos que tienen que ver con el control de un agente sobre un objeto, la unión y la divergencia, la generación y la destrucción: *moverse, caminar, conducir, viajar, ir de un lugar a otro*. Se formalizan mediante una variable y dos parámetros. Son los más habituales cuando estos parámetros corresponden al espacio y al tiempo. A veces la acción tiene un carácter repetitivo, cíclico y la cúspide se convierte en el arquetipo del golpear rítmico: la *marcha*, la *carrera*, la *danza*... Hay dos mínimos y un máximo.

Los verbos de tipo *cola de milano* esquematizan los regímenes condenados a desaparecer: *golpear, hender, estar a punto de, titilar, guiñar, suicidarse*... Se formalizan mediante una variable y tres parámetros. Hay dos mínimos y dos máximos.

Los verbos de tipo *mariposa* esquematizan las acciones de transmisión o transferencia: *dar algo a alguien*; del desplaza-

miento: *ir de un sitio a otro...* Se formalizan por una variable y cuatro parámetros. Hay tres mínimos.

Los verbos de tipo *umbílica hiperbólica* esquematizan los estados de relajamiento: *recubrir, hundir...*

Los verbos de tipo *umbílica elíptica* esquematizan los estados de tensión; quedan simbolizada por los objetos estilizados y agresivos: *aguja, puya, pelo*. La interpretación temporal: el rompimiento en punta, la perforación, el pinchazo. Es el arquetipo del *mensajero indirecto* y de la acción de *penetrar*. Hay cuatro mínimos.

Los verbos de tipo *umbílica parabólica* esquematizan estados complejos: *cortar, resolver, dilucidar, zanjar, arrancar, cavar, horadar, brotar un chorro...* Modelizan las acciones de *escindir, reproducir (sexualmente)*, de *comparar* (una clase de conflicto cualitativo artificialmente provocado entre dos objetos). Se formaliza mediante cuatro mínimos. Estos verbos contienen jerárquicamente todas las demás singularidades, siendo las *umbílicas hiperbólica* y *elíptica* deformaciones topológicas suyas. Además de la relación masculino / femenino que menciona Thom, estamos ensayando la relación de la morfología parabólica con la teoría de la Lógica Material de los todos y las partes.

Pertrechados con esta brújula orientadora, comprobaremos, en un barrido inicial por la obra que analizamos, las dinámicas productoras de texto predominantes y las dinámicas ausentes en la misma, y detectaremos ciertas preferencias del autor o algunas lagunas que quizás nos hubieran pasado desapercibidas en otro tipo de análisis. Lo que está muy cerca de la *geomorfología* dinámica de Wiesengrund (1994).

a) En una primera lectura del *Cancionero*, guiados por la ST, nos llamó poderosamente la atención la escasez de verbos de tipo *umbílica elíptica*: ¡no llegan a diez!, un número marcadamente inferior al de los verbos *hiperbólicos* y *parabólicos*. Las *elípticas* implican dinámicas agresivas, ofensivas; no defensivas, como los verbos *hiperbólicos*. En muchos de los poemas del *Cancionero* vemos a un «Unamuno contemplativo» (Blanco Aguinaga, 1975) que desea ardientemente la estabilidad, la paz interior. Tanto el aspecto sexual como la lucha heraclitiana (*agon*) —dos de las grandes pregnancias biológicas, junto a la nutrición y la huida— parecen haber dejado de pesar en el viejo Unamuno, diremos *a posteriori* para intentar explicarnos esta sorprendente escasez de *elípticas*.

Cabe, pues, sin entrar aún a fondo en el análisis del contenido del poemario, sacar algunas interesantes conclusiones

iniciales, previas, que guiarán y auxiliarán nuestras lecturas posteriores; síntomas sobre la evolución de las actitudes del autor a lo largo del tiempo: presencia de desequilibrios y violencia interior o su ausencia, variable intensidad de la agresividad o de la necesidad de consuelo y protección, cambios desde una posición activa o «agónica» a otra pasiva o «contemplativa», etc.

b) Estableceremos, pues, una sintaxis de las catástrofes, una jerarquización entre los verbos utilizados por el escritor, desde los *puntos Morse* a las *umbílicas parabólicas*, y nos interesaremos sobre todo por las *mariposas* dentro de las *cuspidas* y por las *parabólicas* dentro de las *umbílicas*, dado su superior peso semántico.

Si aparece un verbo como *proteger*, sospecharemos que cerca de él podrán aparecer otras *umbílicas hiperbólicas* como *hundir*, *envolver*, *arropar*, etc., lo que ocurre efectivamente en muchos casos (López Cruces y Pérez Herranz, 1995b).

Interesa también estudiar cómo para cada arquetipo el autor tiene sus verbos preferidos, sus verbos-clave, con sus variaciones a fin de huir de la monotonía. O cómo hay ciertos conceptos (sustantivos) cuya aparición al lado de determinados verbos arquetípicos cabe *predecir*. Cuando surge una *hiper-*

bólica como *proteger* aparecerán en el *Cancionero* conceptos (sustantivos) como: *hogar, casa, techo, lecho, abrigo, nido...*

Luego veremos qué inferencias ha dejado el autor que hagamos en cada poema. Si el poeta no piensa demasiado en los posibles lectores de su obra, olvidará *orientar* suficientemente a éstos y dejará de explicitar el despliegue del arquetipo dominante en cada composición sin que aparezcan los verbos que éste engloba o contiene: por ejemplo, si una cuarteta o una redondilla del *Cancionero* aparecen presididas por una *umbílica parabólica*, esos pocos versos adoptarán a menudo un aire enigmático, hermético, al preferir el autor dejar que sea el lector el que despliegue los verbos contenidos en el arquetipo dominante. La repetición de parabólicas en un poema dará a éste un tono marcadamente efectista, exaltado y romántico, lo dotará de una expresiva densidad semántica. En general la mayoría de los poemas breves del *Cancionero* —más de ochocientos— suelen reducirse a una sencilla combinación de *puntos morse, cúspides, pliegues, colas de milano y mariposas*.

Un *a priori* como la TC fundamenta, pues, nuestro estudio. Aun aceptando que cada poema es siempre uno, individual, irreductible en su última pureza a reglas generales, y aunque

de entrada nos sorprenda la manera que tiene el poeta de organizar el poema, su uso de la métrica (romances, redondillas, cuartetas...), su capacidad léxica, etc., los aspectos más relevantes de la poesía como tal quedarán en suspenso provisionalmente en nuestro análisis. Huyendo del «mariposeo» azaroso de cierta crítica literaria, buscamos un acercamiento original, que deberá completarse más adelante con estudios cuantitativos y estadísticos.

Nos preguntaremos cómo recrea Unamuno unos verbos dados —*ser, aparecer y desaparecer, unir y separar, cazar, parpadear, dar y recibir, traspasar, defender, ahondar...*—, verbos básicos que nos suministra Thom, basándose en el formalismo de la TC. Y comprobaremos cómo los arquetipos, noemas o estructuras topológicas universales se concretan en determinados lexemas. El léxico de un idioma tiene unas bases espaciales y biológicas, aunque con el tiempo esta realidad se vaya desdibujando a causa de las cada vez más complejas relaciones sociales y de la evolución de las ciencias y las técnicas. Unamuno en su destierro se refiere a acciones humanas muy sencillas, cotidianas, bastante desnudas en general, sin sofisticaciones, y por eso nos interesó el *Cancionero* y por eso seguramente puede interesar a cualquier ser humano. Buscaremos, en definitiva, los verbos que

predominan a lo largo de los poemas o *partes* del todo que es el *Cancionero*.

2.1. Predominio de las «cuspides» en los poemas del Cancionero

Predominio de verbos de tipo *Morse*:

«SILOGISMO. / Todos los días SON días, / no HAY más que un día en el mundo; / luego SON todos los días / no más que uno» (8); «El pasado ES el olvido; / el porvenir la esperanza; / el presente ES el recuerdo, / y la eternidad el alma» (9).

Predominio de verbos de tipo *pliegue*:

«Antes VIVIR que estar vivo, / antes MORIR que estar muerto. / ESTAR.. ESTAR... el estado / no es el ser, es su derecho» (109); «Sola VIVIÓ sola vida / en un eterno mañana / la santa desconocida / y SE MURIÓ sin campana / ni caja ni despedida» (512).

Predominio de verbos de tipo *cúspide*:

«Basta que VEA tus brazos a mis lados, su vista / me sostiene en mi carrera aunque no VEA la pista. / No me MIRES, que los ojos DEVORAN mi ardor de vida; / quien VE tu cara se muere y el que se muere SE OLVIDA. / Por detrás has de

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces
El Cancionero de Unamuno.
Aproximación desde la semántica topológica

MIRARme, VERÉ mi sombra infinita, / que corre delante mío
en busca de tu salida» (20).

Predominio de verbos de tipo *cola de milano*:

«Ha empezado a echar flores la pradera / blancas, rojas, moradas y amarillas... / En el verde —es un suelo que hace cielo— / PARPADEAN ¡estrellas! margaritas... / Ojos a tierra me paseo al paso, / siento el desierto —¡misteriosas brisas / de allende la niñez! —y en el entierro / sueño, en el sueño, — ¡maternal caricia!— / que en el regazo de la madre tierra / engendro el alma que en mi carne VIBRA. / Ha empezado a echar flores mi conciencia / blancas, rojas, moradas y amarillas...» (146).

Predominio de verbos de tipo *mariposa*:

«Hay horas en que el tiempo suena, / hay días en que pesan años, / rincones donde el cielo ENSEÑA / recuerdos de altos desengaños» (486); «PEDISTEIS, sin RECIBIR, / Y es porque PEDISTEIS mal; / porque quisisteis vivir / como vive el animal» (862); «La vida es prueba; a probarla, / que así DARÁ su sentido, / y si no lo DA el olvido / todo lo demás es charla» (515).

2.2. Predominio de las «umbílicas» en los poemas del Cancionero

Son los verbos *umbílicos* los más excepcionales y escasos, a la vez que los más llamativos, de todo el *Cancionero*, dada su mayor potencia semántica; quizás los que más impacto causan en el lector y los que por más tiempo permanecen en su memoria a largo plazo.

Predominio de verbos de tipo *umbílica hiperbólica*:

«La masa, sí, la masa, / masa de perdición, / Caín, la levadura / le dio de su pasión. / El hombre de la masa / cuando amasa su amor / en odio nos ENVUELVE / que es ciego de nación» (27); «La selva antigua / GUÁRDALA toda / una manigua / libre de poda» (448); «Este cielo de lluvia, doméstico, / que se abraza a la tierra y la MIMA; / este cielo sin sol, ciudadano; / este techo que ensueños COBIJA, / este techo que SE HUNDE en la cumbre / donde el hombre a sus anchas respira; / este cielo es el cielo de mi alma, / corre el agua a su cuna y SE ABISMA» (470); «CALAFATEA y EMBREA / tu alma si es que has de zarpar / a navegar en las sirtes / de la masa popular» (500).

Predominio de verbos de tipo *umbílica elíptica*:

«Voy CLAVANDO los momentos / con los clavos del cantar;
/ rosa de infinitos vientos, / la eternidad al crear» (1331).

Predominio de verbos de tipo *umbílica parabólica*:

«En la torre de Babel las lenguas SE CONFUNDIERON; / yo
levantaré otra torre a la lengua de mi pueblo» (415); «Nunca
la obra se acaba, / obrero que estás de sobra; / nunca se
acaba la obra; / otro tu descanso CAVA / y su descanso no
cobra». (965); «Pálido corazón mudo, / esa mano descarna-
da / en la subida escarpada / no te ha de valer de escudo. /
Hueso sin sangre, amuleto / escatimado a la tierra; / corazón
mudo, a la guerra / no le ARRANCARÁ el secreto» (1419);
«Qué consolado dormía / sin ensueño ni albedrío, / gran con-
suelo, niño mío, / los días todos un día! / Niño mío, qué con-
suelo / la unida paz de arte—cuna; / llega de Dios la fortuna
/ de CONFUNDIRSE en el cielo./ Acurrucado en el hito / de
la nada, que lo es todo, / qué sosiego en el recodo / dando
nuca al infinito» (1461).

2.3. Juegos de la rima, juegos de palabras...

Dado que la redacción del extenso *Cancionero* se lleva a ca-
bo a lo largo de nueve años, es normal que Unamuno no se
nos muestre siempre como serio poeta-filósofo y que a me-
nudo nos tropecemos —sobre todo desde junio de 1928—

con poemas más o menos ingeniosos, de aire filológico y ocurrentes en los que el poeta no busca prioritariamente convertir el mundo o su mundo interior en palabras, sino jugar con el código lingüístico, que en lugar de ser un medio se convierte, entonces, en un fin en sí mismo. El poeta juega, entonces, con la uni-dimensionalidad del lenguaje, como en este ejemplo:

«Memoria?... escoria, victoria y gloria! / Lo que enseña la rima, Dios divino! / Rima generatriz, fuente de historia; / que discurra la lengua es nuestro sino» (168).

Abundan los poemas bienhumorados, irónicos o satíricos — a veces decididamente ripiosos—, con los que Unamuno entretiene los ocios del destierro. Esquivaremos en nuestro trabajo a la hora de la ejemplificación estos poemas, por haber nacido sus verbos del imperativo de la rima o por predominar en ellos el juego morfosintáctico antes que el constreñimiento semántico:

«Peñaranda de Bracamonte, / nombre en la llanada sonoro; / ni peña, ni *braca*, ni monte: / usura ARANDO en trigal de oro» (805).

Compruébese cómo en los versos que abren la canción 128 los verbos *subir* y *bajar* no nacen de una matriz semántica

ineludible, sino de la necesidad de hacer rimar *Quevedo* con *quedo*: «Ay Quevedo, Quevedo, / que ni sube ni baja / ni tampoco está quedo».

3. Análisis semifísico de los verbos utilizados en el *Cancionero*

La hermenéutica anterior es una aplicación intuitiva de la teoría; diríamos un nivel al que sólo se debe llegar cuando se haya asumido o normalizado el marco teórico de este tipo de análisis. Es esto lo que ocurre hoy en la ciencia dura: nadie pide que se justifique la cientificidad de un libro ordinario de Física o de Biología, pongamos por caso. Pero esto no ocurre todavía con la ST. ¿Dónde radica el interés del análisis textual mediante la ST? Si la ambición última de la TC es abolir la distinción entre el lenguaje natural y el lenguaje matemático (Thom, 1978: 23), ello significa que hemos de encontrar en el propio lenguaje ordinario estructuras que ya son, de alguna forma, científicas. Lo que quiere decir que un verbo del lenguaje ordinario muestra una acción real, una acción que puede ser tratada al modo como lo hace la ciencia. Así, el verbo *caer* no es sólo un verbo que puede usarse como una metáfora, sino un hecho físico que describe una parte de la realidad, que posee parámetros como el tiempo

que lo desarrolla, etc. Es decir, que los verbos comportan una ontología con base científica. La ST está en condiciones de ofrecer un *análisis* semiofísico de los verbos utilizados en los textos, que incorporan una *significatividad* ni arbitraria ni convencional, ya que responde, en mayor o en menor medida, a la realidad del mundo. Es esto y no otra cosa lo que se quiere decir (Thom, 1988).

Por eso encontramos en muchos escritores —marcadamente en los mejores poetas— un persistente esfuerzo de toma de conciencia de los parámetros actuantes en la puesta en marcha de los verbos que utilizan, pues parecen intuir que son los parámetros los que enriquecen los núcleos semánticos del verbo, su carácter intensional. Y el hecho de que todos los oyentes o lectores reproduzcamos en nuestro cerebro los mismos parámetros es el que explica que podamos comunicarnos y comprender los significados: al reconocer la intensión que describe el arquetipo (extensión). El que el cerebro sea capaz de llevar a efecto este reconocimiento de manera natural es lo que nos suele hacer pasar por alto tan extraordinaria actividad, pero al reflexionar en ello no puede dejar de sorprendernos: un cazador o un deportista son capaces de realizar cálculos de distancia y velocidad que les

permiten, respectivamente, lanzar una lanza contra una pieza o introducir el balón en la canasta.

Un poema, entonces, no tiene por qué decir cosas extraordinarias; diríamos que más bien suele ocurrir todo lo contrario, pues muestran su realismo unas veces en el uso y otras en el metalenguaje empleado.

Vamos, entonces, a comenzar buscando en el poemario su unidad morfológica, para tratar de encontrar las *variables de estado* y los *parámetros* que están asociados a los verbos. Para ello prestaremos especial atención a una morfología de las cuspides y a otra de las umbílicas, que nos servirán de hilos conductores para encontrar las variables y luego analizaremos los parámetros.

3.1. Morfologías de una variable

El verbo más usado en todo el *Cancionero* es *dar*, un verbo de tipo *mariposa* que aparece —a veces repetidamente— en 214 poemas, siguiéndole en frecuencia de uso varios verbos de tipo *pliegue*, *morse* o *cúspide* (*hacer*, *ser*, *soñar...*). Podríamos explicar este hecho recurriendo a lo que sabemos de Unamuno: el *Cancionero* mismo es concebido como un don por el poeta, que día tras día se nos entrega, generoso, en sus versos. En carta del 2 de marzo de 1903 confe-

saba éste a García de Candamo: «Hay que dar, y dar sin descanso, y no reservarnos nunca... y luego... ¿qué sé yo luego? Yo propongo y los que me leen disponen. Quiero vivir libre, dar todo al que me pida, ser pródigo. Me aterra eso de retirarme a mi torre marfileña a pulir, repulir, y zuñir y limpiar una joya de piedras finas o falsas». Y en la canción 986 del *Cancionero* leemos: «Date a todo, fía, (...) Date a todo, crea;». Esta actitud generosa, pedagógica, educadora, que huye de la torre de marfil, y le conduce a entregar en su «confesión», en su «rimado diario» (1466) su más preciado tesoro —su «saber de vida» (708)— a su eventual lector:

«Te DEJO una pequeña enciclopedia; / pequeña? un universo; / ve si con ella tu alma se remedia. / Y te la DOY en verso / porque es el verso en sí ya poesía, / compás es creación, / en sentencias cuajó sabiduría / prontas a la canción. / Ya niños APRENDIMOS con el canto / a contar, que es rezar; / son peso, número y medida el santo / sustento del soñar» (395).

Vemos, por tanto, en el *Cancionero* a un Unamuno generoso y a la vez agradecido a los dones que ha recibido de Dios, de España (de Castilla o de su Bilbao natal), de Concha su mujer, de la luz o del lenguaje y de la tradición poética... El don, la transferencia —a veces recíproca— puede ser un in-

tercambio de objetos o bien tratarse de un intercambio intelectual, donde alguien enseña y alguien aprende.

Ahora bien, un verbo de tipo mariposa es definido por tres mínimos actanciales (M_1 , M_2 y M_3) y cuatro parámetros (a , b , c , d) que desencadenan o inhiben el proceso de la acción verbal. Mas, ¿cuál habría de ser la variable de estado? La elección de esta variable es fundamental, ya que hará que todo el poemario fundamente sobre ella su significado global, puesto que hemos postulado que el *Cancionero* forma una unidad morfológica. ¿Quién da y qué? Y ¿quién recibe y qué? Unamuno reza constantemente a Dios —y a la Virgen María— pidiéndole dones diversos:

«Arrímate más... más, ... sácame de mí, que en mi nada me hundo; / DAME mi alma, que sin mi alma, ¿para qué quiero yo el mundo?» (12); «DANos hoy nuestro pan cotidiano, / se nos meten hambrientos en casa» (25) «DAME. Señor, entereza» (54); «DAME el sueño de amor que nunca acaba, / puebla mi soledad!» (77); «DAME al fin eterna vida» (640); «tu boca me DÉ el canto / que me haga todo luz» (1265); «DAME el engaño, el engaño / que es de la dicha el escaño, / compasión» (1288); «DAME, Señor, tu sostén» (1397); «Padre misericordioso, / DAME la hora del reposo / de antes de tu 'hágase luz!'» (1510); «Y cuando llegue el día / de la re-

surrección / de Dios ¡Ave María! / ALCÁNZA nos perdón!» (1519); etc.

Alguna vez el poeta recoge directamente el don divino:

«Es, pues, fuerza / que se nos DÉ como un hijo» (372); «Es la isla Barataria hundida en el abismo / de la mar que soñara el hidalgo del Tajo, / mar de que Dios, su mano, me DIO, sin mi trabajo, / sal de españolería dándome su bautismo» (710); «y nos REGALA eterna juventud, / soñada eternidad, / soñada infinitud» (1382); «ya que al REPARTIR sus dones / Dios al del cantar me puso» (1415).

Mas no sólo pide, pues también él quiere ofrecer algún don a la divinidad:

«Tómalas, (las entrañas) mi Señor, es tuya mi alma» (77); «Si pudiera al cabo DARte, Señor mío, / el que en mí pusiste cuando yo era niño...!» (107).

España también ha dado mucho a Unamuno, que pretende ofrecerle algo de lo mejor de sí mismo, en justa reciprocidad:

«España (...) tus penas me DAN la vida, / no puedo DARlas a olvido» (330) «Mordí en tus labios, España; / del paraíso en la poma, / y al DARte mi blanca sangre / me diste tu sangre roja» (416); «El mundo de esas querellas / DAS a España con tu amor» (823); «Mis alas, España, despliegas /

y DAS a mi pecho tu vuelo» (1062); «Divina España fuente de sol / me DA tu entraña Dios español» (1248).

En la canción 359 pide el poeta ayuda a la Musa de la Lógica, pues «se fragua con cerebro corazón». En la canción 363 pide a la lengua castellana, a la que acrece el caudal con su ofrenda poética, que le mantenga la gana «de escudriñarte escondidas revueltas». En la canción 408 recuerda que Blanca de Castilla «a Francia le DIO un rey Santo». En la canción 437 leemos: «Cuentos de color de rosa / DISTE, Trueba, a mi niñez».

Convengamos en que lo que Unamuno da y recibe es experiencia que ayuda a vivir y a contestarse sobre el misterio de la muerte: un conjunto de saberes existenciales, vivenciales o intelectuales. Pues bien, vamos a elegir el *proceso del conocer* como variable de estado. Lo que todo el poemario nos sugiere es un afán por saber (el verbo cúspide *saber* ocupa el puesto número 13 entre los de mayor frecuencia del *Cancionero*): Unamuno ha ido acumulando un tesoro enciclopédico, variado y rico como *el árbol de la vida*: saberes, sueños, recuerdos y experiencias bien guardados en su alma, que es la de su pueblo. Un conocimiento que es amor, que supone fundirse espiritual, amorosa e intelectualmente con lo conocido, con aquello con lo que se comulga. Para di-

cha fusión el poeta prefiere huir de los rayos del sol y buscar el rincón oscuro, húmedo, las nieblas y las brumas. Podemos buscar confirmación a esta opción en diversas afirmaciones del Unamuno agónico de *Del sentimiento trágico de la vida*: «Conocer algo es hacerme aquello que conozco», escribe en el capítulo VI; «el que conoce algo, lo posee. El conocimiento une al que conoce con lo conocido. (...) Y conocer a Dios, ¿qué ha de ser sino poseerlo? El que a Dios conoce, es ya Dios él», escribe en el capítulo X.

3.2. Morfologías de dos variables

Ahora bien, en el *Cancionero* hay también *umbílicas*, que son verbos de una mayor complejidad que las *mariposas*, pues poseen dos variables de estado. Una de ellas habrá de ser la misma que la de las *cuspides*, si queremos defender la unidad morfológica del poemario. ¿Cuál será la otra variable? Como en el caso de las *cuspides*, hemos de buscar entre los verbos más potentes de las *umbílicas*, es decir, entre las *umbílicas parabólicas*:

«Se acabó el filón? AHONDA, / pluma en mano, las entrañas / de la tierra, aunque se esconda / el oro de las Españas; / hazle a plumazos sonoro, / rebúscate en tu pasado / —todos los siglos son de oro— / donde esperas enterrado» (1183).

En este ejemplo encontramos una variable que tiene que ver con el saber, concretamente con el *saber de la tradición*. Unamuno ahonda en un saber que se obtiene de la *intrahistoria*, que, frente a la Historia y sus cambios continuos — «historia que se pasa» (1500)—, es viva imagen de lo eterno; saber en el que la experiencia de lo *pregnante* —que Unamuno suele simbolizar en la madre, la esposa o el hogar— se transmite de abuelos a nietos, de generación en generación. En la canción 386 escribirá al recordar las enseñanzas que recibiera de niño: «Tomó el bendito legado / temblando mi pobre edad; / de las edades el santo / caudal en santa heredad».

3.3. Parámetros

Los parámetros estarán dirigidos, entonces, hacia la consecución de ese saber acumulativo, aunque a veces el poeta no obtenga los saberes que solicita a Dios, a la Naturaleza, a España, a la vida en general. Los actantes serán: el propio Unamuno (M_1), algún saber o experiencia concretos que se transmiten (M_2), Dios, la Naturaleza, España... (M_3). Como los verbos son locales, estos actantes pueden cambiar de muchas maneras: España, por ejemplo, puede tomar el aspecto de Castilla —de Salamanca en concreto—, de Bilbao, de Fuenterrabía... Los parámetros, por su parte, unas veces

tendrán suficiente fuerza para poner en marcha la acción del verbo y otras no.

Así que ahora la cuestión es poner en marcha el análisis de los verbos con estas variables de estado y los parámetros, uno de los cuales ha de ser el *tiempo*, porque estamos refiriéndonos a procesos físicos (y significativos). Otros parámetros procederán del *exterior*: presión, temperatura... Otros de constitución *interna*, como los potenciales electroquímicos, etc.

La dificultad, como puede comprobarse, estriba en elegir bien las variables y los parámetros. Ante la legítima pregunta de si esta elección no es *ad hoc*, nuestra respuesta consistirá, provisionalmente, en apelar al hecho de que toda morfología exige un soporte definido en términos de *estabilidad estructural*.

Pues bien, serán los verbos de tipo *parabólico* los que nos orientarán hacia ese saber tradicional, intrahistórico, que conducirá a dos distintos resultados, a medida que vayan organizándose los parámetros: un saber agresivo que se alcanza por medio de algún tipo de instrumento, el de las *umbílicas elípticas*, un querer *penetrar* en lo desconocido, deseo que plasmaron a menudo en sus versos nuestros místicos; y un saber que, una vez alcanzado, se serena, se esta-

biliza y se recoge sobre sí mismo para quedar en el interior del poeta, intentando defenderse de los cambios que puedan venir del exterior: el saber replegado de las *umbílicas hiperbólicas*.

I. UMBÍLICAS

a) *Los procesos de integración y división. Las partes y el todo* (umbílica parabólica)

Siempre será destacable el hecho de que aparezcan *umbílicas* en los textos, pues hay algunos creadores —el Jorge Guillén de *Cántico*, los poetas «puros»—, que constantemente intentan evitarlas (López Cruces y Pérez Herranz, 1995a). Unamuno, que en varios poemas del *Cancionero* denostará esa pretendida «poesía pura», se abre decididamente al mundo sin tratar de esquivar sus procesos más violentos, disgregadores o destructivos, que suelen concretarse en este tipo de *umbílicas*.

Los Parámetros —dados unos todos previos—, podrían ser:

Una *fuera externa* con un instrumento: el agua, el aire, un martillo, un clavo... capaz de romper, desmembrar, disgregar un todo previo (más o menos potente, según la consistencia

o resistencia del todo, si sus partes están sólidamente compenetradas o no; violencia mayor o menor).

Una *tensión interna* o *constitución interna* que une las partes del todo: un debilitamiento de ésta llevará a la irreversible ruptura de un todo. O una atracción potente unirá todos diversos en un todo nuevo (fuerza y violencia que tienen por destino unir diversos todos).

El *tiempo* que dura la aplicación de esa fuerza (dinámicas rápidas, como el martillazo, y dinámicas lentas, como la erosión).

«Es vizcaíno mi hierro / hierro de palabras cortas, / tajantes, pero palabras / que son muy largas en obras. / (...) / Hierro dulce, que a primores/ del arte dulce se dobla; / hierro de temple que al aire / un cabello en cuatro CORTA. / Con él se forjan espadas / y plumas también se forjan, / y si CORTAN las espadas, / las plumas aun más CORTAN» (74).

Los cuatro mínimos vinculados por la acción de *cortar*: penetrar con un instrumento separando unas partes de otras. El poeta utiliza explícitamente la comparación entre la espada y la pluma. Unamuno (M_1), usando su pluma-espada (M_2) procede a separar lo verdadero (M_3) de lo falso (M_4).

Variables: el saber sobre la verdad y la falsedad.

Parámetros:

a: posesión del instrumento —la férrea pluma— y de la fuerza para usarlo.

b: deseo de defender la verdad.

c: deseo de atacar lo que se oponga a la verdad.

La espada sirve tanto para defenderse como para atacar (las parabólicas engloban en sí mismas una umbílica hiperbólica y una elíptica).

Otras *parabólicas*: *arrancar* en 104; *confundir* en 180; *mezclar* en 245; *rajar* en 281; *escardar* en 484; *labrar* en 1082; *corroer* en 1544; *cortar* en 1705...

b) Los procesos de agresión (umbílica elíptica)

Los verbos *elípticos* —tres mínimos conectados por un *punto silla*— están casi totalmente desactivados en el *Cancionero*. Prácticamente en todos estos verbos falta el *instrumento* con el que realizar la acción, por lo que son interpretables como cúspides. A menudo los hallamos explícitamente negados: «Virgen madre, flor, el fruto / NO TE DESFLORA, María, / ni hay más milagro, en tu vientre / el misterio de la vida» (677). En la canción 1244 aconseja Unamuno: «Nada de sacarle punta». Lo normal es que el poeta use

ciertos verbos que describen acciones previas o posteriores a la que representaría el verbo elíptico, que queda solamente aludido de manera indirecta; o que cite el instrumento punzante que podría ser usado, pero que no vemos utilizar: «aquel que *tiñó* la hoja / de su acero con el rojo / de fresca sangre española» (42); «A fuego, yunque y martillo / has de *aguzarme* el cuchillo / ferrón;» (615); «*esgrimes*, caballero, lengua daga» (645); «Haz de tu estilo estilete, / haz de tu pluma plumero, / limpia el polvo con acero / y con acero *arremete*» (782); «El afilador que pasa / lleva a *filar* el cuchillo; / siempre es bueno que haya en casa / filo de corte y de brillo» (838); «Dolor de hijo tu entraña, / Quevedo, abrasó en ansió / y *asaeteaste* a tu España / con burlas de extremaunción» (1315); «Qué de silencios vacíos / sufrir bajo sombra amarga / *entresacándole* esquirlas / al esqueleto del alma!» (1622).

Son muy pocas las ocasiones en el *Cancionero* en que vemos que un verbo *elíptico* esté desplegado (*pasar* en 34; *clavar* en 1331, 1600, 1689; *taladrar* en 907, *traspasar* en 1172), hecho que podríamos intentar explicar aduciendo que el Unamuno agónico se encuentra, sin duda, a estas alturas de su vida fatigado de que los demás *claven* en él sus ojos,

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces
El *Cancionero* de Unamuno.
Aproximación desde la semántica topológica

de que lo *traspasen* con sus murmuraciones... Y adopta una postura nada agresiva, meramente defensiva.

Los parámetros de los verbos *elípticos* habría que buscarlos en la fuerza o energía del instinto sexual y en el ataque del depredador, que corre instintivamente hacia su presa (orientación hacia la meta fijada por la naturaleza) movido por el hambre o la sed (necesidad de supervivencia); agresividad, instinto de lucha, de dominio, de invasión del ajeno territorio; el tiempo. El instrumento: los dientes, las garras u otros instrumentos afilados, el sexo del animal macho... «Voy CLAVANDO los momentos / con los clavos del cantar;/ rosa de infinitos vientos/ la eternidad al crear» (1331). Variables: saber sobre lo que queda, lo permanente, lo no fugitivo...

Parámetros:

a: instrumento punzante como un clavo, para fijar el tiempo que huye.

b: martillazos: la técnica poética, capaz de crear canciones, lucha trabajosa con las palabras.

c: la pared donde clavar: el *Cancionero*, donde quedan unidas, clavadas, las canciones.

**c) Los procesos contenedores de defensa, protección
(umbílica hiperbólica)**

Frente a la escasez de elípticas, es llamativa la abundancia de hiperbólicas: abismar, abrigar, acoger, aconchar, acorazar, acurrucar, agazapar, albergar, amparar, anegar, anidar, apoyar, arrebuja, arropar, ayudar, bañar, blindar, calafatear, cobijar, convoyar, cromar, cubrir, defender, embalar, emboszar, embrear, encerrar, envolver, escoltar, escudar, forrar, fortificar, guarecer, guiar, hundir, mimar, miniar, parapetar, patrocinar, preservar, proteger, recoger, refugiar, resguardar, respaldar, revestir, salvaguardar, socorrer, sostener, sumir, tutelar, velar. El Cancionero, que es concebido por el poeta como un contenedor de lo que pasa y lo que queda, de la vida toda del Universo: «Qué de caras la verdad! / qué infinito mi universo / de palabras que en el verso / —espejo de humanidad— / lucho a ENCERRAR por si acaso / se perdiese alguna cara» (1464); «A sujetar todo el coro / de la humanidad al verso / y en un átomo sonoro / a ENCERRAR el universo» (1654); «Queda aquí, fugaz momento; / (...) / ARREBÚJATE en mi verso, / guárdanos a Dios y a mí siempre en flor» (1693). El Unamuno desterrado, solo, necesitado de protección y de consuelo, de paz espiritual, de equilibrio, cansado de su yo público, se refugia a menudo en las

hiperbólicas, que integran cúspides en que busca fundirse con Dios y la Naturaleza, sentirse amparado por la fe, lejos de la duda agónica y la lucha. Lo prioritario para el poeta no será ya denunciar, atacar, ejercer su crítica, sino preservar el misterio de lo vital y buscar contraargumentos que lo defiendan del aniquilamiento, de la pérdida de la propia personalidad (no ser, no percibir, no oír, no saberse, no sentirse...), que le salven de hundirse en los abismos y fosas de la nada (el «Nirvana», el «olvido»...), de la total ausencia de atractores. Aunque a veces ningún refugio parezca posible. Ante el Tiempo depredador que se lleva la vida, escribe: «Cómo el Tiempo ladrón me la roba! / me guarezco en mi guarida en vano;» (362) Los atractores protectores, en los que el poeta gustará hundirse, sumirse, abismarse, anegarse, tendrán por nombre: España, Dios, mar, tradición, eternidad... y con ellos alcanzará la estabilidad ante lo inestable de la vida.

Destaquemos que tales atractores aparecerán unas veces como aniquiladores y otras como protectores y regeneradores: Dios puede aniquilar la personalidad del hombre que en él se anega o puede respetar su personalidad. El hecho de ser enterrado puede ser aniquilador o protector y permitir entonces la resurrección (cf. 185, 481, 685]. Lo mismo ocurre con verbos como: envolver, amortajar, sumergir, hundir...

Los parámetros de los verbos *hiperbólicos* habría que buscarlos en el instinto de defensa, de supervivencia, en el miedo a ser presa, a desaparecer como actante, en el temor al paso del Tiempo, a la enfermedad o a la Muerte, ante los que caben soluciones como: la huida desde un *fuera* peligroso, poblado de potenciales agentes agresivos, depredadores, a un *dentro* protector, territorio propio idóneo para proteger la vida, evitar el dolor y mantener la autoestima, junto a los de la propia especie; el ocultamiento y el pasar desapercibido en la postura más recogida posible, con la que se ocupe el menor espacio, uniendo la más completa inmovilidad; la defensa con armas adecuadas y protectoras, o la búsqueda de un protector.

Parece evidente la conexión entre la *umbílica hiperbólica* de Thom y el esquema cognitivista del Contenedor o Recipiente y las ideas de inclusión y exclusión, de interior y exterior. Todas estas situaciones, generalmente muy pregnantes, se propagan a través de metáforas y metonimias. Por eso los verbos se utilizan en contextos diversos para expresar una misma idea. Las variables de estado pueden ser diferentes, pero todas tienen que ver con el aumento de los saberes vitales y la unión, la comunión del poeta con el mundo, al que logra hacer suyo al unirse con la tradición, con la *intrahisto-*

ria. En el siguiente texto, en el que el verbo cúspide *ver* se integra en el verbo hiperbólico *hundirse* —«hundirse en visión» leemos en la canción 1720—, el poeta se siente arropado, protegido en el amado paisaje de la resignada, seca y dura meseta castellana, un espacio que condensa una *intra-historia*, la de la nación española, con la que se siente identificado y que le permite fundirse con los demás españoles, agavillados por la hermanadora Castilla:

«HUNDIRSE en la paramera, / enjuta cama del cielo, / la que enfurtieron la hoguera / del sol desnudo y el hielo; / HUNDIRSE en la ancha llanura / que el aire ciñe y corona / donde es el suelo la altura / que al cenit nos escalona; / HUNDIRSE en esta Castilla, / cumbre de enorme montaña, / y sentir que se agavilla / desde ambos mares España» (1512).

El miedo de Unamuno a una España partida en dos, o fragmentada en pedazos, queda así conjurado; identificarse con la entraña de un país unido es sensación que fortalece y anima al desterrado. El ejemplo parece sugerir que, en efecto, las dinámicas localizadoras de dentro/fuera cabría relacionarlas con dinámicas protectoras, tal como sugiere Brandt en su artículo «Fuerza y forma...» de *Morphologies of meaning* (Brandt, 1995).

Variables: el saber sobre los medios para defenderse de los peligros y amenazas a la integridad, a la unidad, a la seguridad.

Parámetros:

a: Miedo a una España partida en dos o fragmentada en pedazos.

b: Huida a refugiarse en un espacio seguro y protector: Castilla, que suelda las Españas.

c: Instrumento: la visión tranquilizadora, que mira al espacio de seguridad.

II. CUSPOIDES

d) Los procesos de transferencia (mariposa)

Pasemos ahora a las *cuspoides*, a los verbos de una sola variable y concretamente a las mariposas, que poseen tres mínimos. Los parámetros que ponen en marcha estos verbos son cuatro. Ahora bien, dichos parámetros pueden ser demasiado débiles o bien exigir que alguien los ponga en marcha, pues, de no ser éste el caso, la acción no podrá desarrollarse. Esto ocurre en ciertos momentos del *Cancionero*. Por ejemplo:

«—DAME un poco de hilo, Padre. / —Para qué lo quieres, Hijo? / —Para enhebrarme los sueños... / —Déjalos sueltos, sin hilo. (...) —Y no es hilo, Padre, el canto? / —De la nada al infinito!» (266).

El Padre no halla en el Hijo y en su deseo de enhebrar los sueños con hilo un parámetro lo suficientemente potente como para justificar el desencadenamiento de su acción de darle el objeto que se le pide. Es cierto que, frente al análisis físico, falta la cuantificación: ¿Cuánta potencia ha de tener el parámetro para poner en marcha el proceso? Pero esto permite que la oración tenga sentido, sea inteligible. La física nos dará el resultado, pero imposibilita otras figuras significativas. El esquema actancial abre muchas posibilidades, que, desde el punto de vista físico ni siquiera tendrían sentido: ¿Qué sentido habría de darse a una acción que ni siquiera se ha producido? Sin embargo, tiene perfecto significado real. El Hijo está pidiendo al Padre los parámetros que pongan en marcha la acción de *dar*, pero Dios, en este caso, le niega esos parámetros. ¿Por qué razón? Quizás puedan sugerirnos una respuesta estos versos de la canción 862: «PEDISTEIS, sin RECIBIR, / Y es porque PEDISTEIS mal;». El Hijo ha pedido al Padre hilo para enlazar y retener lo pasajero, cuando debió haber solicitado, para ese mismo fin,

canto, canciones, cantares, voz, poesía, parámetro que sí habría logrado del Padre lo pedido. Por eso solicita Unamuno a Dios en la canción 1265: «Tu boca me DÉ el canto / que me haga todo luz».

Los parámetros de las *mariposas* habría que buscarlos en la escala social dentro de la jerarquía grupal (por ejemplo, dentro de la división del trabajo). Alguien tiene fuerza, poder, dinero, saber... Y, por eso, puede dar. Alguien está necesitado, tiene menos fuerzas que el potencial dador, manda menos, está en escalas sociales o morales más bajas: pide, ruega, solicita, cuando tiene hambre, sed, frío, necesidad de saber, de trabajo...; cuando no tiene cubiertas sus necesidades vitales. Unamuno puede pedir a seres superiores a él —Dios o la Naturaleza— alimento espiritual, que cumplan con sus necesidades anímicas. Para que el don se produzca tienen que darse con fuerza ciertos parámetros: convencimiento racional de lo factible de la donación, amor hacia el que hace la petición, petición respetuosa según ciertas reglas sociales, benevolencia del de arriba... En fin, convenciones sociales, derivadas de la cortesía, de la etiqueta, de las clases sociales, del poder y su distribución dentro del grupo animal o humano...

Variable: el saber sobre las convenciones sociales.

Parámetros:

a: Posesión del objeto o del saber que se va a transferir.

b: Poder dar: la donación es factible.

c: Querer dar: existe en el donante la voluntad de llevar a cabo la donación.

d: Requisitos que se deben cumplir entre el dador y el donante.

e) Los procesos inestables (cola de milano)

Se trata de los verbos más inestables del Cancionero: asestrar, chispear, enhebrar, hender, herir, llorar, parpadear, reír, rielar, retemblar, suicidarse, temblar, tiritar, vibrar... El instrumento usado no tiene la suficiente energía como para mantener la emisión por mucho tiempo, o hace estas emisiones de modo discontinuo.

«Los brazos del Caballero / le TIEMBLAN estremecidos / del querer, /TIEMBLAN las aguas del Duero / y le ahogan los gemidos al nacer» (808).

Variable: El saber sobre lo inestable.

Parámetros:

- a: Conmoción, desesperanza y miedo unidos ponen al sujeto en crisis: inestabilidad emocional, riesgo de desmoronamiento del sistema...
- b: Sistema nervioso alterado.
- c: Tiempo: sacudidas de corta amplitud, rápidas y frecuentes, a intervalos.

f) Los procesos de unión y separación (cúspide)

Sin duda son las cúspides las formas verbales que más abundan en el lenguaje. La estructura Sujeto-Verbo-Objeto es la más usual en la mayoría de las lenguas. En el *Cancionero*, Unamuno presenta una enorme multitud de cúspides, a través de las cuales pretende acceder a los saberes útiles para la vida y retenerlos, intentando salvar lo valioso en el pasar continuo del tiempo. Citemos sólo algunas: acoplar, acunar, agarrar, agavillar, agrupar, ahuyentar, amar, asir, atesorar, atrapar, ayuntar, beber, brezar/brizar, cazar, cambiar, coger, coleccionar, comer, compartir, comulgar, conjugar, conquistar, conseguir, consumir, contemplar, crear, creer, dejar, desterrar, digerir, devenir, devorar, dominar, echar, ensamblar, escapar, escuchar, fundir, ganar, gozar, gustar, hacer (usado en 200 canciones, es el segundo verbo más frecuentemente usado en el Cancionero), hermanar,

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces
El *Cancionero* de Unamuno.
Aproximación desde la semántica topológica

huir, juntar, latir, lograr, luchar, manejar, meter, moverse, mudar, navegar, obtener, oír, oler, paladear, palpar, parir, pescar, pillar, poseer, prender, rechazar, reconocer, regir, rimar, sacar, separar, soldar, soltar, someter, soñar, sostener, sujetar, tener, tocar, tomar, tragar, uncir, unir, viajar, zampar...

En un poemario tan extenso han de aparecer, como es natural, las características más relevantes de las cúspides. La formalización de estos verbos sigue dominada por la variable de estado del proceso del saber, pues el poeta busca fundirse amorosamente con aquello que conoce y alejarse lo más posible de aquel que concibe como negativo.

El parámetro que ponen en marcha la acción sería la energía, pero dirigida afectivamente según dos fuerzas básicas que nos hacen que busquemos unos sentimientos y huyamos de otros, según lo genéticamente predeterminado y culturalmente marcado: una fuerza de atracción, de aceptación, y una fuerza de repulsión o rechazo: la de atracción empuja a la unión a cosas y seres; se basa, en animales y humanos, en el instinto gregario, de grupo o manada, en sentimientos como la compasión, el amor, la cooperación y el apoyo mutuo; la de repulsión se basa en el instinto de odio, de separación. Unas determinadas saliencias serán consideradas

agradables o desagradables. La supervivencia y la reproducción están en juego e implican saberes imprescindibles para la especie. Un sentimiento como el patriótico, de identidad nacional, nace del rechazo a los que no son de la misma nación. «Se retrecha, retiechera,/ para así mejor PRENDERte/ y PRENDARte/ ya que inerte/ se ve con el alma afuera» (701).

Variable: Saber sobre lo positivo y lo negativo para el hombre.

Parámetros:

a: energía, líbido....

b: Dirección, orientación: fuerza de atracción hacia el atractor.

Propiedades de la cúspide

La entrada en la *identidad* es muy relevante en algunas canciones. Cuando miremos, nos aconseja Unamuno, habremos de mantener los dos actantes, si no queremos que lo visto se olvide. La inestabilidad de los dos actantes muestra la *catástrofe de conflicto* regida por la convección de Maxwell:

«No me MIRES a los ojos, / sino a la mirada MIRA / que quien se queda en la carne / no llega nunca a la vida. /

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces
El *Cancionero* de Unamuno.
Aproximación desde la semántica topológica

MÍRAME como a un espejo / que te MIRA, que quien MIRA / no más a ojos de la carne / según VA MIRANDO olvida» (2).

Especial interés tiene el uso que hace Unamuno de *soñar*, el quinto verbo más frecuente en el *Cancionero*, en uso que cabe relacionar con el Calderón de *La vida es sueño* y con el famoso monólogo del *Hamlet* de Shakespeare. Una vez realizada la unión, las *cúspides* pueden mantenerse en un estado de indiferenciación, que Unamuno reconoce profusamente. El soñar supone una multiplicación del sentimiento de fusión, de ingreso en un mundo estático, cerrado, fijo, altamente estable (*Dios, el infinito, la eternidad...*), sin tiempo, pues la presencia de éste rompería la ensoñación. Pero el poeta adquirirá un doloroso saber: la imposibilidad de la fusión con la absoluta inmovilidad, aunque lo crea posible y lo sienta así en el momento del soñar: en lo aparentemente estable, siempre aparecerá lo inestable. Por eso solicita:

«Señor que SUEÑAS estrellas / y almas en fuerza de amor; / danos soñar que podamos / retrucarte contraamor; / haz que logremos SOÑARTE estrella y alma, Señor» (344). En la canción 1013 se dice que soñar es ver «con los ojos de la fe»; en la 1017 el soñar se identifica con el crear y se aconseja respecto a Dios: «SUÉÑALE tú y será tu criatura»; y en

la 1406 se aconseja: «Si te devora el hambre de existencia, / SUÉÑALA y ten paciencia» (1406).

En el *Cancionero* sueñan las cosas y sueña Unamuno a menudo; falta el parámetro que dé lugar a un posible movimiento en dirección hacia lo deseado.

Metalinguaje: Unamuno se muestra a menudo consciente de la *cúspide* que presenta y reflexiona sobre ella metalingüísticamente. En los siguientes versos parece estar analizando una, sumido en un estado de ensoñación junto a un río:

«Se VA MIRANDO el río en las riberas; / CRÉESE quieto; / también el agua SUEÑA sus quimeras / sin más objeto. / Yo mis quimeras al MIRAR al río / voy ANUDANDO, / y durará este manso desvarío / no sé hasta cuándo» (1459).

En otras ocasiones trata de analizar una de las partes de la *cúspide*, los problemas de la autorreferencia, que son problemas lógicos:

«SOÑÉ que me moría y me dormí, / SOÑÉ que renacía y desperté, / SOÑÉ que me SOÑABA y ¡ay de mí! / perdióse en sueños el que me SOÑÉ». (267); «Porque hay sueños inmortales, / sueños de inmortalidad! / CREER en Dios? Quien sabe, hermanos / lo que es CREER? La verdad / es otro sue-

ño; es un sueño / que SE SUEÑA al despertar. / Y es que CREE Dios en sí mismo? / Dios SE SUEÑA, y al SOÑAR / SE CREE; la locura abriga / —dulce abrigo de piedad— / al que se hunde en el abismo / de la propia inmensidad» (343). Además en 510, 607, 749.

La negación: En su sentido de negación privativa, ausencia de algo, y no de negación lógica.

«Sólo SÉ que NO SÉ nada; / los demás NO SABEN más; / sólo SÉ que la jornada / va sin rumbo ni compás. / Sólo SÉ que nuestra herida, / que mata, es un NO SÉ qué; / sólo SÉ que el alma henchida / vive no de agua, de sed» (529); «La conciencia es el dolor, / el que NO pena NO siente / El que NO SIENTE NO vive, / y al NO vivir no concibe / cosa que al hacerle frente / le haga de nada ser cosa, / y se pierde en la hondonada / del NO ser, que NO es ni nada, / Virgen Todopoderosa» (1006).

La multiestabilidad de la percepción. Encontramos un precioso ejemplo de multitaestabilidad en la canción siguiente:

«En un rincón de una calle / de mi Guernica hay un pato / que a San Juan le sirve de águila / y que hasta allí llegó a nado / desde Patmos, y en la piedra / su alta hazaña ha eternizado. / En las hondas mocedades / de mi único noviazgo, /

con qué entrañado recelo / contemplaba el pétreo pato / que
en un rincón de la calle / de mi Guernica esperando / con
San Juan estaba el águila / que vendría a reemplazarlo. /
Mas por fin su hondo misterio / con la vida he penetrado; /
tanto da águila patosa / como da aguileño pato» (626).

El ciclo de la cúspide. En las canciones que Unamuno dedica al bisonte de Altamira hallamos que están incorporados todos los elementos de la *cúspide* (Philippe Lacorre, 1997): el cazador soñó su presa y se identificó con ella al dibujarla en su cueva. Tras tragarse España al bisonte, sueña con él durante la pesada digestión, y acaba por hacerse una con el mágico animal al que devoró:

«Ay bisonte de Altamira, / te TRAGÓ el león de España; / fue
por hambre, no por saña, / y el león ahora delira / porque en
su sangre te lleva, / troglodítico bisonte, / bestia salvaje en el
monte, / sueño mágico en la cueva. / El león SUEÑA contigo,
/ con tu melena y tus cuernos; / SUEÑA el león tus eternos
/ hechizos como un castigo. / Que tú le abrasas la entraña,
/ ay bisonte de Altamira, / y el pobre león delira, / y con él
delira España. / Mistagógico bisonte / del cielo de la caverna,
/ protoibérica taberna, / tinieblas por horizonte; / a qué luz de íntimo
fuego / te trazó segura mano / de soñador soberano / que aún nos
enturbia en sosiego? / Pobre león, có-

mo lloras, / que el sol el soñar te quita, / y la sangre se te irrita / mientras recuerdos DEVORAS» (1562); «En el techo de una cueva / —las tinieblas horizonte— / SOÑÓ, por cielo, un bisonte / nuestro abuelo, y ello prueba / que cielo que no SE COMA / no es cielo para el anhelo / de un corazón que consuelo / busca del morir; y toma / libre del sol, hondo nido, / la fe enraizándose en tierra, / que al cabo la carne encierra / y con la carne el sentido» (1563).

g) Los procesos de canalización (pliegue)

Tras dejar París, Unamuno esperará en Hendaya durante sus «días de frontera», la caída de la Dictadura, teniendo como nunca la experiencia del *límite*: «Aquí en la frontera aguardo» (67); «Aquí los desterrados hijos de Eva / fronteros a la mar» (73); «aquí a la esperanza espero; / la frontera es mi oratorio, / soñando penas no muero» (330); «DESLINDAN el infinito bordes» (436); «mi vida reanuda / su sueño frontero» (496). Los años de Hendaya abundan en reflexiones sobre el horizonte que separa y a la vez une tierra y cielo, o sobre la continuidad de los paisajes francés y español, sólo rota por la frontera política (en la canción 16 dice: «En la frontera del cielo / y de la patria la he escrito»). Y piensa a menudo en la muerte —ese límite entre la vida y la sobrevida—, o en las resurrecciones de Cristo y de Lázaro (el único

hombre que remurió, que cruzó por dos veces la frontera de la muerte).

El parámetro será: la energía o fuerza, que aparece, se mantiene por inercia, o desaparece, que comienza a ejercitarse y actúa o deja de ejercitarse y de actuar. Hay una energía precisa y necesaria para el vivir, la acción, el movimiento. Cuando ésta deja de existir las cosas se paran, dejan de moverse, o mueren. El animal pasará gracias a la aplicación de esa fuerza desde el reposo, la inactividad, la tranquilidad, la relajación o el cansancio a la alerta, el impulso a la actividad, el esfuerzo y la intranquilidad. Esa fuerza se expande o deja de actuar en un cronotopo —dentro o fuera del propio territorio y dentro de unos límites temporales dados—, y el animal o el ser humano, el móvil, ha de tener en cuenta dichos límites para actuar dentro de la ley de economía, del mínimo esfuerzo, a fin de lograr realizar unas metas siguiendo una dirección —lo que implica una orientación espacial, una trayectoria— con el menor gasto de energía posible. Un precioso ejemplo poblado de pliegues lo hallamos en la canción 946:

«Lázaro va a REMORIR y recuerda / que tiembla al recordar / temblando de que se le pierda / el recuerdo de soñar. / Lázaro va a REMORIR; le remuerde / el sueño que REVI-

VIÓ, / es primavera y el verde / reverdeció. / Lázaro va a REMORIR y se olvida / del olvido que soñó, / la primera única vida / que vivió. / Lázaro tiembla y resiste, / volverá a vivir? / volverá a temblar? / va a REMORIR y va triste, / volverá a soñar? / volverá a MORIR? / Lázaro va a REVIVIR».

Otros *pliegues* del *Cancionero*: lindar, deslindar en 67; pasar en 114; quedar, pasar en 144, 1197; partir, ir en 291; acabar, venir en 846; expirar, confinar en 1359; comenzar, acabar en 1515; vivir en 1035...)

4. Conclusión

Hemos intentado mostrar las líneas generales de un modo original de acercamiento a un corpus textual basándonos en la Topología. Nuestra estrategia no ha pretendido, en absoluto, agotar el análisis de una obra tan extensa y compleja como el *Cancionero*, sino indicar cómo, frente a las miradas más usuales del análisis sintáctico, pragmático o estilístico, la semántica puede ofrecer otra visión del mismo conjunto de un poemario. Desde esta perspectiva, la figura morfológica podría contemplarse, más que a la manera de árbol, a la manera de una morfología cuasi-biológica, una hidra de múltiples cabezas, situándose en cada una de ellas las *umbíli-*

cas parabólicas, los arquetipos más complejos topológicamente, hallándose en la base el punto Morse:

ROMPER		CAVAR	ARRANCAR		BARAJAR
destrozar		Arar	Extirpar		confundir
deshacer	CORTAR	laborar		ATAR	mezclar
reventar	segar	escarbar		extirpar	
		Separar		unir	unir y separar
			Ser		

Referencias bibliográficas

- BERNÁRDEZ, E. (1994). «De la lingüística catastrofista a la lingüística cognitiva», *Revista de Filología Alemana*, 2, 181-199.
- BERNÁRDEZ, E. (1995). *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra.
- BLANCO AGUINAGA, C. (1975). *El Unamuno contemplativo*. Barcelona: Laia.
- BLANCO, M. (1994). *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*. Madrid: ABL.
- BRANDT, P. A. (1995). *Morphologies of Meaning*. Aarhus: Aarhus University Press.

- BRANDT, P. A. (1998). «Domains and the grounding of meaning», en J. L. Cifuentes (ed.), *Estudios de Lingüística cognitiva II*, Alicante: Universidad de Alicante, 467-478.
- CASTRO NOGUEIRA, L. (1997). *La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica*. Madrid: Tecnos.
- CIFUENTES, J. L. (1994). *Gramática Cognitiva. Fundamentos críticos*. Madrid: Eudema.
- CUENCA, M. J y J. HILFERTY (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- FOGSGAARD, L. (1998). «Las clases de palabras», en J. L. Cifuentes (ed.), *Estudios de Lingüística cognitiva II*, Alicante: Universidad de Alicante, 575-592.
- KOCK, J. de (1968). *Introducción al «Cancionero» de Miguel de Unamuno*, Madrid: Gredos.
- LACORRE, Philippe (1997). «Sur un nouveau type de représentation catastrophiste pour les modélisations en biologie et sciences cognitives», *Intellectica*, 24, 109-140.
- LÓPEZ CRUCES, A. J. y F. PÉREZ HERRANZ (1994). «Poemas «visualizados» a través de la teoría de las catástrofes de R. Thom», *Actas del Primer Congreso*

Internacional de Ontología, Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1994, 543-555.

LÓPEZ CRUCES, A. J. y F. PÉREZ HERRANZ (1995a). «Para una formalización «topológica» de la semántica», *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, 10, 218-314.

LÓPEZ CRUCES, A. J. y F. PÉREZ HERRANZ (1995b). «Estudio semántico-topológico de *El cementerio marino* de Paul Valéry: II) Análisis semiformalizado del texto», en C. Martín Vide (ed.), *Actas del XII Congrés de Llenguatges Naturals i Llenguatges Formals*, Barcelona: PPU, 283-298.

LÓPEZ CRUCES, A. J. y F. PÉREZ HERRANZ (1998). «Estudio de la preposición desde la semántica topológica», en J. L. Cifuentes (ed.), *Estudios de Lingüística cognitiva II*, Universidad de Alicante, 817-838.

LÓPEZ GARCÍA, A. (1989). *Fundamentos de gramática perceptiva*. Madrid: Gredos.

LÓPEZ GARCÍA, A. (1996). «Teoría de catástrofes y variación lingüística», *Revista Española de Lingüística*, 26, 1, 15-42.

- LÓPEZ GARCÍA, A. (1998). *Gramática del español. III. Las partes de la oración*. Madrid: Arco/Libros.
- LÓPEZ GARCÍA, A. y R. MORANT (1998). «La posición de la lingüística cognitiva en el desarrollo histórico de los modelos gramaticales», en J. L. Cifuentes (ed.), *Estudios de Lingüística cognitiva II*. Alicante: Universidad de Alicante, 319-327.
- MANCA, V. (1996). «Thom's logoi in metagrammatical representations», en C. Martín Vide (ed.), *XII Congreso de Lenguajes naturales y lenguajes formales*. Barcelona: PPU, 237-250.
- MARAVALL, J. A. (1986). «El papel de la violencia en el pensamiento de Unamuno», *Historia* 16, 121, 135-144.
- OESTERGAARD, S. (1998). «Verbal coding of dynamic processes», en J. L. Cifuentes (ed.), *Estudios de Lingüística cognitiva II*. Alicante: Universidad de Alicante, 789-803.
- PÉREZ HERRANZ, F. (1994). «La fundamentación lógica y la teoría de las catástrofes». *Actas del Primer Congreso Internacional de Ontología*, Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 291-302.
- PÉREZ HERRANZ, F. (1995). «Descripción fenomenológica y hermenéutica matemática», en C. Martín Vide (ed.),

- Actas del XI Congr s de Llenguatges Naturals i Llenguatges Formals*, Barcelona: PPU, 301-316.
- PÉREZ HERRANZ, F. (1996). *Lenguaje e intuición espacial*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- PETITOT, J. (1992). *Physique du Sens*. París: CNRS.
- POTTIER, B. (1975). *Gramática del español*. Madrid: Alcalá.
- POTTIER, B. (1992). *S mantique générale*. París: P.U.F.
- POTTIER, B. (1993). «Pensée et cognition», *Faits de langues*, París, 97-103.
- POTTIER, B. (1998). «La topología y los esquemas mentales», en J. L. Cifuentes (ed.), *Estudios de ling stica cognitiva*, II. Alicante: Universidad de Alicante, 857-862.
- POTTIER, B. (1993-95). *Semantique des representations mentales (Topodynamique cognitive)*, Recueil d'articles, París.
- SANTOS DOMÍNGUEZ y ESPINOSA ELORZA (1996). *Manual de Semántica histórica*. Madrid: Síntesis.
- THOM, R. (1980). *Mod les mathématiques de morphog n se*. París: Christian Bourgeois.

Fernando M. Pérez Herranz y Antonio J. López Cruces
El *Cancionero* de Unamuno.
Aproximación desde la semántica topológica

- THOM, R. (1988). *Esquisse d'une sémiophysique*. París: InterÉditions.
- THOM, R. (1990). *Apologie du logos*. París: Hachette.
- UNAMUNO, M. (1984). *Cancionero*. Madrid: Akal.
- UNAMUNO, M. (1991). *Epistolario inédito, II (1915-1936)*. Madrid: Espasa Calpe (ed. de Laureano Robles).
- VIVANCO, L. F. (1974). «El mundo hecho hombre en el *Cancionero* de Unamuno», en A. Sánchez Barbudo (ed.), *Miguel de Unamuno*. Madrid: Taurus, 349-374.
- WIESENGRUND, S. (1994). *Topograms: an Enquiry concerning Textual Ontology*. Manchester: Bachelor.
- WILDGEN, W. (1981). *Catastrophe Theoretic Semantics. An Elaboration and Application of René Thom's theory*. Amsterdam: Benjamins, 1982.
- WILDGEN, W. (1999). *De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique*, vol. 1 de *European Semiotics / Sémiotique Européenne*, Peter Lang.