

EL ASPECTO VERBAL EN LA POESÍA MODERNA CANARIA

POR

JOSÉ JUAN SUÁREZ CABELLO

RESUMEN

En las formas del sistema verbal del español hay que distinguir la categoría *tiempo* (que nos informa acerca del cuándo sucede la acción) y la categoría *aspecto* (que nos ilustra sobre el proceso de la acción, acabado o inacabado, durativo o puntual, tensivo).

En este trabajo se pretende demostrar el principio estético concreto de la *destemporalización*, en un periodo bastante representativo de la poesía moderna canaria, donde los valores aspectuales del verbo, analizados en el contexto modernista de la poesía de Tomás Morales, se ven matizados, renovados por otros recursos expresivos propios de otra estética distinta, la de la poesía de vanguardia y neovanguardista, tendencias a la que se adscriben las producciones poéticas de Josefina de la Torre, Pedro Lezcano y José María Millares Sall.

Palabras clave: Aspecto verbal, perfectivo, imperfectivo, durativo, tensivo, destemporalización, poesía modernista, poesía de vanguardia, ruptura.

ABSTRACT

In the forms of the verbal system of the Spanish it is necessary to distinguish the category time (that informs us brings over of when secede the action) and the category aspect (that illustrates us on the proceso of the action, finished or unfinished, durativo or punctually, tensivo).

In this work one tries to demonstrate the aesthetic concrete beginning of the destemporalization, in a representative enough period of the modern canary poetry (poem), where the values aspectuales of the verb, analyzed in the modernist context of Tomás Morales's poetry, are seen variegated, renewed by other expressive own resources af another, different aesthetics — the poetry of forefront and neovanguardista trend to which there are assigned the poetical productions of Josefina de la Torre, Pedro Lezcano y José María Millares Sall.

Key words: Verbal aspect, finished (perfectivo), unfinished (imperfectivo) punctually, destemporalización, modernist poetry, poetry of forefronts, break.

INTRODUCCIÓN

Decía Alarcos (1966:57) que «digan lo que quieran ciertos autores, la poesía no consiste en lo que se nos comunica, sino en cómo se nos comunica, en la indisoluble articulación del contenido semántico y la expresión lingüística... apartemos ésta, y por muy poético que sea su contenido, al quedar inexpresado, desaparecerá la poesía».

Por lo tanto, para intentar la aprehensión de una poesía no queda otro camino que el análisis de su forma lingüística. Y a ello he dedicado parte de mi vida profesional, en su faceta que mira a la filología. Porque siempre atrajo mi atención la «entraña» del mecanismo lingüístico que salvaba la penosa distancia entre el poema vivido y el poema pensado y convertido en obra artística.

No obstante, debo confesar que siempre me ha quedado un sabor agrídulce al no haber sido capaz de desentrañar partes importantes de esa intuición que provoca el placer estético, y que siempre queda aprisionada, forzosamente retenida en la palabra.

Una cuestión que han abordado muchos autores es la relativa a los medios de expresión del tiempo en la poesía, porque con asiduidad se ha comprobado la falta de correspondencia entre la noción lógica o la imaginación psicológica y la noción lingüística.

Y en esta ocasión me ha parecido oportuno acercarme al exclusivo tratamiento poético de la categoría «aspecto», anquilosada en la lengua corriente actual, pero que reaparece con nuevos bríos en el lenguaje de los poetas: poetas como Tomás Morales, J. M. Millares, Josefina de la Torre y Pedro Lezcano, que han sabido decir, con palabras y registros distintos, las cosas más hondas del mundo del hombre.

ALGO DE TEORÍA SOBRE EL ASPECTO VERBAL

El presupuesto de toda la teoría del aspecto está en que el verbo se concibe como palabra que expresa una acción y esa

acción conlleva un proceso. Así, los aspectos verbales son cualidades formales de una acción o de un proceso, tal como lo fundamenta Weinrich (1974:197) en su obra *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*.

Una forma verbal no sólo explica el tiempo, sino que también lo implica. Queremos decir con ello que informa, además, sobre el desarrollo de la acción. Así pues, llamamos aspecto de una forma verbal a la información que proporciona acerca de cómo se encuentra el desarrollo de la acción (del proceso), con independencia del tiempo en que se desarrolla.

El aspecto verbal es la gramaticalización del contorno temporal interno de una situación.

El aspecto perfectivo se entiende como la falta de referencia explícita a la constitución interna de una situación (proceso, evento, estado).

El aspecto imperfectivo supone una referencia explícita a la estructura temporal interna de una situación.

Toda situación puede tener significado perfectivo o imperfectivo, dependiendo de la voluntad del hablante (autor). Cuando el hablante presenta la situación en su forma de aspecto imperfectivo significa que la considera desde dentro, en su desarrollo. Cuando, por el contrario, lo hace en su forma perfectiva, el hablante debe considerarla desde fuera, en su conjunto.

Sin querer entrar en la discusión generada en torno a si el aspecto verbal es una categoría gramatical o una categoría semántica, pasamos ya al desarrollo del tema de nuestra charla:

EL ASPECTO VERBAL EN LA POESÍA MODERNA CANARIA.

EN LA POESÍA DE TOMÁS MORALES

Refiriéndose a Tomás Morales, afirma Sánchez Robayna (1992:77) que el «impulso esencial de la palabra de Morales es el impulso mítico». Y de ese impulso mítico nace el pórtico de LAS ROSAS DE HÉRCULES: Canto Inaugural.

Pierre Grimal (1989:XV) llama «mito», en sentido estricto, a «una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad

local y limitada... sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas».

Considerando esta definición del mito, hemos de convenir que las formas verbales que aparecen en «Canto Inaugural» (61) han de referir acciones intemporales. Pero junto a la categoría tiempo se resalta la categoría aspecto. Efectivamente, tanto las 22 formas de presente, como las 22 de pretérito imperfecto implican aspecto imperfectivo (acción en desarrollo) . Este aspecto imperfectivo se ve apoyado por la presencia de 9 gerundios —forma verbal imperfectiva-durativa por excelencia—. Así la acción del relato mítico (contenido en 34 tercetos de versos alejandrinos), se desliza por igual entre pretéritos imperfectos y presentes (22/22). El cambio de formas cumple la sola función del cambio de perspectiva en el relato.

Efectivamente, la alternancia pretérito imperfecto/presente desempeña la función de alejamiento/acercamiento de la acción del protagonista del relato poético; esto es, la pareja pretérito imperfecto/presente dan relieve a la narración según un primer plano y un segundo plano.

Pero el discurso de esa acción se ve interrumpido en los tercetos núms. 15 y 16 con cuatro formas verbales en pretérito absoluto, de aspecto perfectivo. Ese pretérito absoluto es el que también cierra, el relato mítico, subrayando el proceso concluso.

«En el cenit, magnífico, el Magno Ardor brillaba;
fulminando en un raptó de paroxismo ardiente,
sobre el mar y la costa, la cabellera brava...

Tiende la cuerda el ágil mancebo; de repente,
Del curvado artificio por la sutil garganta,
Parte la aguda flecha vertiginosamente.

¡Fue tan fiera el impulso, fue la violencia tanta,
Que al recobrar el arco la primitiva hechura,
Sintió el arquero, un ápice, ceder la firme planta!

Enojado el profuso monarca de la altura,
Ante el enorme agravio del argólida fuerte,
Cubrió la faz pletórica con densa nube oscura.

.....

La cigarra sonora, y el Cosmos caldeaba
 En su crisol el vasto designio de las cosas...
 ¡Frente al joven dormido, el claro mar, sonaba!

Tal, olvidando, un punto, las gestas azarasas
 —crepuscular paréntesis en las heroicas lides—,
 Bajo un cielo del Lacio y en un lecho de rosas,
 Soñó su primer sueño de amor del gran Alcides...»

Hemos de reparar en el hecho de que los pretéritos absolutos de aspecto perfectivo —que contrastan con el aspecto imperfectivo de los tiempos de lo narrado— marcan los hitos del relato poético, así como en la circunstancia de que la última forma verbal de aspecto perfectivo «soñó» aparece iniciando un verso que rompe la estructura métrica de los tercetos del «Canto Inaugural».

El impulso mítico de la palabra poética de Tomás Morales tiene también su expresión en el poema «Canto a la Ciudad Comercial», cuyo motivo básico lo constituye la fundación mítica, en palabras de Sánchez Robayna (1992:77).

Si el «Canto Inaugural» estaba impregnado del heroísmo de la acción envuelta en el ritmo majestuoso del verso alejandrino, el «Canto a la Ciudad Comercial» (de impulso también mítico) se escenifica con la variedad rítmica en su sentido amplio.

Analizando el poema con detenimiento, podemos descubrir cuatro especies de ritmo, que más o menos concordantes, constituyen el propio ritmo poético: a) una secuencia de sonidos, de material fónico, b) una secuencia, la métrica, sílabas acentuadas o átonas, según determinado esquema, c) una secuencia de funciones gramaticales, acompañadas de entonación y d) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, sensaciones, imágenes, etc.).

Aunque tales secuencias, en la creación poética y en la recepción por el lector están indisolublemente unidas, podemos disociar algunas de ellas y observarlas aisladamente.

Así, analizadas algunas de las secuencias anteriores, tenemos:

1.º Que ésta es una composición heterométrica, concretamente una silva modernista, en la que se combinan, de forma no regular, 81 versos dodecasílabos y 39 hexasílabos.

2.º De los 81 versos dodecasílabos, el 71% tiene cuatro acentos, el 22% tiene tres acentos y el 5% tiene cinco acentos. De los 39 versos hexasílabos, el 76% posee 2 acentos, el 15%, un acento y el 8% tiene tres acentos.

3.º Estos datos estadísticos nos confirman con objetividad la variedad rítmica antes apuntada, en lo que se refiere a las secuencias métricas. Asimismo, la variedad de la rima viene avalada por los siguientes datos:

Versos con rima oxítona.....	12 (10%)
Versos con rima proparoxítona	3 (2%)
Versos de rima con sustantivo	75 (62%)
Versos de rima con adjetivo	33 (27%)
Versos de rima con verbo	12 (10%)

4.º En lo atinente a secuencias gramaticales, los 16 enclavamientos versales confirman una ruptura sirremática en los elementos oracionales, que rehúyen la monotonía de la construcción sintáctica.

Pues bien, en concordancia con esta variedad de los distintos elementos —que, juntos, conforman el ritmo poético— la alternancia de las formas verbales se hace especialmente acusada en el «Canto a la Ciudad Comercial». Y es que en este poema concreto —sin negar su fundamento mítico— también encontramos una variedad de mundos poetizados: un mundo narrado y un mundo comentado. El mundo narrado, que se contiene en las cinco primeras paraestrofas y un mundo comentado, que abarca las últimas cinco paraestrofas. El mundo narrado hunde sus raíces en el relato mítico, mientras que el mundo comentado se centra en el hoy. El mundo narrado lo dominan poéticamente Atlante, Céfiro, Apis, Demeter.

El mundo comentado centra su efecto poético en la gente de hoy, en la plaza, en la «cólquida moderna de los agiotistas y especuladores»; en el trabajo, el trajín y la premura; en las calles y los malecones; en el puerto; en los plátanos, los tomates y las naranjas, en los barcos...

En la primera paraestrofa, que sirve de introducción, domi-

na totalmente el presente, de aspecto imperfectivo, durativo: el presente intemporal, que elimina todo límite de tiempo.

«En pleno Oceano,
Sobre el arrecife de coral cambiante
Que el mito de Atlante
Nutriera de símbolos y de antigüedad;
Donde el sol *erige* su solio pagano
Y Céfiro *cuenta*,
Perenne, la hazaña de Alcides, *se asienta*
La ciudad que hoy *canto*: ¡mi clara ciudad!»

En las cuatro paraestrofas que siguen dominan, por igual, el pretérito imperfecto (aspecto imperfectivo) y el pretérito absoluto (aspecto perfectivo), las dos formas especializadas en el relato.

En las cinco últimas paraestrofas —que contienen el mundo comentado— domina totalmente la forma verbal de presente (aspecto imperfectivo) del verbo *ser*; destacando las frases nominales que abarcan por completo la cuarta paraestrofa:

«¡*Es* la plaza, el triunfo, la contienda diaria!
Es la puesta en marcha de esta maquinaria
De ruedas audaces y ejes avizores,
Que el cálculo *impulsa* y el oro *gobierna*.

.....
Es la Plaza. Gente,
Que detrás del medro *corre* diligente
Y a tu seno el brillo de tu bolsa atrajo;
Mas ese tumulto que *afluye* y *rebosa*
No *es* el que *despierta* concurrencia ociosa,
Sino el combativo rumor del trabajo.
Es trajín, premura,
Ideal de letras, números y cuentas:
Es la oportunista labor que asegura
El lucro: locura de compras y ventas...
Son tus anchas calles y tus malecones,
En los que *se agolpa* y *hace* transacciones
Esa atareada muchedumbre varia;»

Aquí se trata de presentes empíricos que, según S. Fernández Ramírez (1986:214) designan un hecho de experiencia, algo que

sabemos que ocurre o es cierto como resultado de nuestra observación. Tales presentes, podemos calificarlos también como presentes analíticos, en la medida en que nos están describiendo el contenido poético del mundo comentado, a la vez que nos transmiten sensaciones y sugerencias.

En estos presentes está ausente la categoría tiempo, con lo que tales formas de presente sólo informan la categoría aspectual imperfectiva-durativa. Además, el verbo «ser» marca la existencia absoluta sin fronteras temporales, mientras que «estar» expresa una manera de ser relativa dentro de las coordenadas de tiempo y espacio.

Frente a las formas de verbo *ser* impersonal de los versos anteriores, observemos el distinto uso que hace Pedro Lezcano del mismo verbo con los mismos presentes empíricos:

«De sueños *es* el futuro.
De suspiros el pretérito.
¿Qué mutación milagrosa
Me hace decir: “Yo *soy* Pedro”
No *siendo* ya quien lo dijo
Porque quien lo dijo ha muerto?»

Yo *soy* Pedro y *ya no soy*.
Ahora *soy* otra vez Pedro,
Y *ya no soy* porque *soy*
El Pedro del otro verso.

Como una fruta pisada
Aquel beso que me dieron
Sonó, perfumó y voló.
¿Aquel beso *ya no es* beso?»

Romance del tiempo

En estos versos de Lezcano el verbo *ser* acompañado de su sujeto y reforzado con el adverbio de tiempo *ya* se aleja del contexto de intemporalidad en que lo insertaba Morales. En estos últimos versos las formas verbales de presente, con su aspecto imperfectivo, ponen de relieve la reiterada preocupación por el tiempo del autor en su larga trayectoria poética, y más concretamente en su *Romance del tiempo*, de donde hemos entresacado el microtexto anterior, y en el que, «desgranaba en sus dos-

cientos tres versos, una serie de profundas reflexiones sobre la incógnita del tiempo, donde la hondura especulativa daba paso a un vibrante lirismo no exento de la rigurosidad lógica del filósofo» (Biblioteca Básica Canaria, núm. 34:75).

En relación con las específicas características del verbo *ser*, del que venimos hablando, Benveniste (1950:19-36) establece diferencias claras entre frases nominales y frases verbales con el verbo *ser*, que por naturaleza son predicativas. De acuerdo con César Hernández (1990:177), «entendemos en principio por frase nominal aquella en cuya estructura no hay verbo implícito».

La oración nominal o frase nominal aparece siempre citada como el recurso sintáctico preferido por impresionistas y simbolistas, ligado a tres factores: siglo xx, tendencia realista positivista y lengua francesa.

Entre los efectos estilísticos que producen las frases nominales (las carentes de verbo) se relacionan siempre: la descripción estática, la inmovilización, la descripción impresionista —que capta los hechos exteriores sin referirlos a causa o efecto— el *aspecto imperfectivo-durativo*, la desujektivación o el impersonalismo.

En la poesía de Morales encontramos los rasgos propios de lo que podríamos denominar *sintaxis modernista*, aclarando este concepto de *sintaxis modernista* con las propias palabras de Amado Alonso, (1974:282) quien sostiene que «los elementos preferidos por los impresionistas no tienen estructura impresionista, porque no existen absolutamente elementos lingüísticos de tal estructura (modo de percepción con eliminación de la razón de la experiencia, de la memoria, de la actitud vitalista), ya que la percepción configurada por el lenguaje es siempre categorial».

Hechas las anteriores precisiones, observamos que el estatismo, la inmovilización es el efecto más perseguido por ciertas fórmulas sintácticas impresionistas. Así sucede con las construcciones oracionales en las que se incluyen elementos interpuestos que separan al sujeto del verbo.

En ocasiones se puede destacar al sujeto en primer término, acentuándose así ese ritmo sincopado que suspende la acción al separar significativamente el verbo del sujeto. De este modo se insiste en el sujeto, atribuyéndole toda clase de cualidades, detalles, circunstancias:

«aún *la vieja escopeta de chispa, abandonada,*
Herrumbroso trofeo, decora la cocina».

Vacaciones Sentimentales, I

«¡Victoria!
La palabra flamígera,
Plena de trascendentales renuevos,
Ha resonado insólita.»

Canto Conmemorativo

En otras ocasiones se produce la inversión del sujeto y, por tanto, la preferencia concedida al verbo o a una circunstancia, quedando relegado el sujeto a un plano secundario:

«Una campana tañe sobre la paz de llano,
Y a nuestro lado pasan en un tropel confuso,
Aunados al geórgico llorar de las esquilas,
Los eternos rebaños de los ángeles puros».

Vacaciones Sentimentales, X

«Y envuelta en la sutil hora de encanto
Que la quietud de los silencios crea
Tal vez por ellos rogarás, en tanto
La noche puebla de ánimas la aldea».

Recuerdo de la Hermana

Las posibilidades de estos elementos interpuestos o incisos son abundantes. Morales prefiere, sin embargo, los participios o proposiciones adjetivas de participio, que detienen el movimiento en su resultado (aspecto perfectivo).

En otras construcciones sintácticas, el adjetivo o participio con función predicativa —mitad adjetivo, mitad adverbio— consigue ese efecto estilístico de caracterización inmediata e inmovilizadora del sujeto:

«Y apareció la aurora *vibrante* de energía:
Una aurora de fuego, más bien un mediodía.
Todo era formidable e infantil: *sonriente*
Apolo se ofrecía *coronado de rosas*;

.....

Las nubes sus vellones hilaban *presurosas*
 Mientras que cual un cíclope con fenecidas castas,
Tocado del conjuro
 Agigantaba el aire sus dimensiones vastas,
 Cada vez *más glorioso* y cada vez *más puro...*»

Oda al Atlántico, VII

«Y el hombre, *fascinado por el prodigio inmenso*,
 Desde los roquedales del litoral, *suspenseo*
 Contemplaba el milagro. Su presencia añadía
 Un elemento nuevo a la gracia del día.
Inmóvil, en las redes del estupor prendido,
 Sobre la costa brava,
 No era más que un resalte de la roca, *perdido*
 En la extensa vorágine que ante sus pies rodaba.

.....
 Y, *tácito*, asumía
 El momento de obscuras inminencias preñado...
 Poco a poco se aborrascaba, inquieto;
 El mar le salpicaba con su espuma liviana,
 Y el héroe, *sojuzgado por instinto secreto*,
 Miraba en cada ola un agravio indiscreto,
 Y en cada gota un reto...

Con ímpetu agresivo
 Medía atentamente los límites adustos,
 Cuando hirió sus potencias, *brioso y hazañero*
 El deseo inmediato de encadenarlo, *fiero*,
 Entre los eslabones de sus brazos robustos...

Oda al Atlántico, IX

Y se adentró en la tierra *pensativo*: su mente
 Al designio absoluto se plegaba: *convulsos*,
 Jadeaban sus miembros...

Oda al Atlántico, X

Queremos cerrar este apartado de la frase con ausencia de verbo (frase nominal), como recurso lingüístico verbal expresivo de la descripción estática, más propia del modernismo, con dos sonetos, tomados del primer y segundo libro, de *Las Rosas de Hércules*.

En el primer soneto se nos ofrece una descripción estática,

basada en el cruzamiento de sensaciones visuales y sonoras: en el primer cuarteto se contienen los elementos que proporcionan la sensación visual y en el segundo cuarteto aquellos elementos que producen la sensación sonora, mientras que en el terceto que sigue se retoman los elementos visuales para terminar en el segundo terceto con las sensaciones auditivas.

La construcción sintáctica de los cuartetos se fundamenta en la frase nominal, pero los tercetos encierran, cada uno de ellos, una oración compleja adjetiva, cuya proposición adjetiva lleva su verbo en gerundio, de marcado aspecto durativo, que también se repite en cada uno de los cuartetos:

Puerto de Gran Canaria, sobre el sonoro Atlántico,
Con sus faroles rojos en la noche calina,
Y el disco de la luna bajo el azul romántico
rielando en la movible serenidad marina...

Silencio de los muelles en la paz bochornosa,
Lento compás de remos en el confín perdido,
Y el leve chapoteo del agua verdinosa
lamiendo los sillares del malecón dormido...

Fingen, en la penumbra, fosfóricos trenzados
Las mortecinas luces de los barcos anclados,
brillando entre las ondas muertas de la bahía.

Y de pronto, *rasgando* la calma, sosegado,
Un cantar marinero, monótono y cansado,
Vierte en la noche el dejo de su melancolía...

Se observan, pues, dos conjuntos, paralelísticos, cuya función consiste en intercalar elementos descriptivos sensoriales que realzan el tono simbolista de la composición, alcanzando éste su clímax en el último terceto, donde, precisamente, las correspondencias paralelísticas se dan en forma inversa.

En el siguiente soneto también se nos ofrece una descripción pictórica de la Ciudad Comercial. Pero, a diferencia de la anterior, ésta es una descripción más dinámica, acorde con el tema que desarrolla. Tal dinamismo progresivo lo logra el poeta por medio de los recursos expresivos de la prosopopeya y de los verbos de acción, en presente de habitualidad, y con marcado aspecto durativo,

«Un sol isleño *vierte* su claridad temprana
Sobre la nebulosa madrugada otoñal.
Envuelta en la silente quietud de la mañana
Despierta poco a poco la vida comercial.

Los primeros rumores de la jornal faena
Difunden la bruma su vuelo mercantil.
Y el agudo silbato de una fábrica *llena*
La ciudad con el júbilo de su clamor fabril»

Los dos cuartetos, de estructura binaria, encierran, cada uno, dos oraciones simples de paralela construcción sintáctica. En el primer cuarteto se describe el efecto sensorial referido a elementos de la naturaleza; en el segundo se describe el efecto dinamizador de la actividad humana. En el primer cuarteto destacan las sensaciones visuales y en el segundo, las auditivas.

En los tercetos se desarrollan dos oraciones complejas, también de estructura semejante:

«En la serenidad de las calles desiertas
Los almacenes *abren* sus metálicas puertas
Que, *al correrse rechinan* con estridente son
Y súbito, en sus rieles de acero encarrilado,
Pasa un tren humeante, negro y destartalado,
Dejando en el ambiente su vaho de carbón.»

Las sensaciones, visual y auditiva, se nos ofrecen en esta última descripción de forma abrazada: visual-sonora, sonora-visual, mientras que en el soneto del primer libro, analizado más atrás, las sensaciones se nos revelan de forma encadenada, alternando visual-sonora-visual-sonora.

El gerundio, junto con las demás formas impersonales, y, tal vez más que el infinitivo y el participio, es la forma que posee el sistema verbal para poner en relieve el aspecto verbal.

El gerundio se caracteriza aspectualmente por ser una forma imperfectiva; eso es, no se nos indica con ella el término de la acción. Por eso, se opone al participio, forma claramente perfectiva. El gerundio, pues, presenta tensión media (la acción verbal ya se encuentra en curso) y distensión media (aún queda parte de acción por desarrollar).

Josefina de la Torre usa con maestría singular la forma verbal de gerundio (aspecto imperfectivo-durativo):

Mi camino *tiene* una luz,
 —*hay* un pajarito *cantando* en un pino—.
 Voy *caminando* hacia la luz,
 —*hay* una ranita *cantando* en la acequia—.
 Me *acerco* y *se agranda* la luz,
 —*Hay* una chiquilla *cantando* en la fuente—.
 ¿Adónde me *llama* esta luz?
 —*Hay* un lucerito *cantando* en la noche—.
 ¡Me *prende* en su fuego la luz!
 —*Hay* una voz nueva *cantando* a mi oído.

Versos y estampas, 14

En este poema, de doble articulación argumental —el yo y mi entorno, que confluyen al final— es una composición paradigmática en la que se observa:

1.º Una descomposición de la acción en los versos impares, con una suave y detenida progresión del proceso de confluencia del yo con la luz y el canto (sensaciones visuales y auditivas) a cargo del presente, imperfectivo.

2.º Una construcción sintáctica paralela y reiterativa en los versos pares, que con sus gerundios patentiza un aspecto durativo, una longitud indefinida, simbolizando el testimonio canoro en el proceso simbólico de fusión.

Acabamos de ver un uso adecuado por parte de nuestra autora del gerundio intercalado con el presente, ambas formas de imperfectivo.

Detengámonos ahora en otra composición, en la que alterna el gerundio con el pretérito imperfecto:

Rezaba la lluvia
 Su oración del alba:
Iba desgranando
 Las cuentas menudas
 Del blanco rosario.

Yo las *recogía*,
 Dentro de mis manos,
 Y también *rezaba*
 Junto con la lluvia
 Mi oración del alba.

Versos y estampas, 11

El aspecto imperfectivo-durativo subraya la falta de progresión de la acción.

Hay otros Elementos que también realzan junto con el verbo el aspecto durativo. Se trata de las reiteraciones y contrastes. En el próximo poema, podemos observar la reiteración de elementos en la cadena rítmica: reiteración de pares de antónimos y reiteración de elementos sintácticos, secuencias oracionales con idéntica función gramatical:

El viento trae el rumor
 Por el camino arriba.
 Tú subes con *el viento*
 Dentro de mí,
 En mi ensueño,
Lejos y cerca,
Distinto y el mismo.
 Yo te espero
 Esta tarde
 —claridad dormida—,
Y el viento trae
Todo el rumor,
El mismo y distinto.

Versos y estampas, 5

En este caso, la reiteración de elementos léxicos y sintácticos junto con los presentes producen una intensificación del mismo elemento del contenido psíquico (la expectativa del amor) conformado poéticamente. La resonancia emotiva del primer elemento (el viento trae el rumor) resulta incrementada en el segundo (tú subes con el viento) y éstos (distinto y el mismo) en un tercero (Yo te espero... y el viento trae/todo el rumor/el mismo y distinto).

Tomemos, del poemario de Josefina de la Torre, otro ejem-

plo de descomposición de la acción mediante el presente, apoyado por las formas impersonales (gerundio e infinitivo):

Me busco y no me encuentro.
Rondo por las oscuras paredes de mí misma,
Interrogo al silencio y a este torpe vacío
 Y *no acierto* en el eco de mis incertidumbres.
 Y ahora *voy como dormida* en las tinieblas,
Tanteando la noche de todas las esquinas.
 Y no pude ser tierra, ni esencia, ni armonía,
 Que son fruto, sonido, creación, universo.
 No este desalentado y *lento desgranarse*
 Que *convierte* en preguntas todo cuanto *es* herida.
 Y *rondo* por las sordas paredes de mí misma
Esperando el momento de *descubrir* mis sombras.

Hay otro morfema verbal que reivindicar para el aspecto: el infinitivo, que presenta tensión máxima (queda toda la acción por desarrollar) y distensión cero (frente al participio, que viene configurado con tensión cero (la acción ya se ha desarrollado: no queda nada por desarrollar), y distensión máxima.

El aspecto que mejor expresa, pues, el infinitivo es el aspecto inceptivo. Lo inceptivo es la ilusión, la esperanza, el deseo... G. Guillame (1927:15) lo llama aspecto tensivo:

No haberte conocido..
Renunciar a los años
 De incomparable felicidad.
No haberte conocido.
Borrar los años venturosos,
sustituirlos por años ignorados,
 Extrañamente vivos,
 Donde tú no existieras,
 Ni hubiera huella de tus ojos,
 De tu boca y tus brazos.
No haberte conocido.
Ignorar tu presencia
 Tu calor, tus caricias,
 El eco de tu risa
 Y de tus pasos...
No haberte conocido.
No rasgarme el recuerdo

De memorias dichosas,
 De instantes, de millares
 De íntimos detalles...
No haberte conocido.
 Y ahora, ¡Oh,Dios!
Al no haberte conocido
No sufrir de tu muerte
 La cruel desesperanza,
No recordar tus ojos
 Cerrados, ni tu pelo,
 Ni tu boca, apretada...
 ¡*No sufrir!*
 Porque tú
 No habrías existido;
 Porque yo
 No te habría conocido...

Medida del tiempo

Llegar sobre las alas de mis pies
 Hasta tu ausencia.
Quedarme así, sobre tu imagen,
 Y *apoyar* la rodilla en el borde de tu abandono.
 Quisiera,
 En la paz de ese absurdo que inventamos
 Para que todos lo dudaran
 Y tan sólo tú y yo
 En él creyéramos,
Alzar la vida sobre el mundo.

Marzo incompleto, II, 3

¡*Gritar, gritar* a la luna
 Estática sobre el cielo!
 Luz de abierta noche amarga
 Y rebeldías sin ecos...
 ¡*LANZAR* la voz que despierte
 Todas las cuerdas del viento!

Medida del tiempo, VI

Supuestas las concomitancias de la poesía de Josefina de la Torre con la de los poetas de la Generación del 27, no podemos dejar de traer aquí el poema *La Salida* de Guillén:

¡*Salir por fin, salir*
 A glorias, a rocíos,
 (certera ya la espera,
 (ya fatales los ímpetus),
Resbalar sobre el fresco
 Dorado estío,

.....
Lanzar, lanzar sin miedo
 Los lujos y los gritos
 A través de la Aurora,
 Central de un paraíso,

Ahogarse en plenitud
 Y *renacer* clarísimo,

.....

Y también será en otro poema de Josefina de la Torre donde encontremos una composición en la que alternan los aspectos perfectivo e imperfectivo a través de formas verbales impersonales, el participio y el gerundio, subrayando la actitud de *quietud expectante*, en que el tema consiste.

Así, las manos dobladas
 Sobre el *delantal bordado*,
 Los ojos sin horizontes
 Y el *corazón desatado*,
Me iré quedando dormida
 En la noche de verano.

.....
 Sólo *el corazón perdido*
 Por el camino más largo.
 En el silencio, la sombra
Aviva el delirio exaltado..
 Sólo *el corazón perdido*
 Su voz de planta *cantando*.
 Toda la noche en la falda
Quietas, dobladas, las manos.
 Sin horizontes, los ojos
 El sueño los *fue cerrando..*
 Pero el corazón, inútil,
 Como un reloj, *desvelado*.

Poemas de la isla

Dentro de este apartado del aspecto tensivo-inceptivo del infinitivo, resulta muy oportuno dejar constancia de la maestría poética de J. M.^a Millares Sall en el uso de tal forma impersonal, combinada con las otras formas impersonales del sistema verbal, como recurso realmente efectivo en el realce del aspecto imperfectivo-durativo de la acción:

AMANECER

Hasta *caer* rendidos,
Desvanecido el sueño, hasta la playa,
Amaneciendo el día:
 La luz *enloqueciendo*.

Cenizas del jardín

HUECO BLANCO

Rodar al hueco blanco, *estar* en su silencio,
 Y *morir*, y *soñar*,
 Cuando sólo es la vida la llama que posees
Ocupando el espacio de la luz.

La plaza

RODAR OSCURO

Huir hacia el espacio,
Perdernos en pasados, en amadas ausencias,
 Hasta el fondo rodar oscuro de las aguas,
 A su estertor profundo, hasta no ver qué sombras,
 Ni en qué ojos buscamos
 Nuestros labios.

Llamarada oscura

AMANECER

Hasta *caer* rendidos,
desvanecido el sueño, hasta la playa,
Amaneciendo el día:
 La luz *enloqueciendo*.

Cenizas del jardín

ESCRITURAS MARINAS

Escribir la más larga tormenta de las olas,
Y escuchar cómo el viento
 Se pierde en la envoltura de una flor.

Hinchar de luz las velas de la barca
 Y hundir en horizontes
 Este color tan frágil de la tarde.

Cántaros rodando

APENAS PRONUNCIARLO

Volver al mar, *decirlo*,
 Apenas brevemente *pronunciarlo*.
Dibujarlo en el agua, *batirlo* entre los labios,
Tomarlo entre los brazos;
 Y en los ojos, desnudo, de pronto *derramarlo*.
romperlo hasta la orilla, hasta el abismo
 Donde esconde la luz
 La rosa que se quema de tu vientre.

Fuente

En esta composición última, en sus primeros cinco versos, domina la esticomitia, (concepto métrico que hace referencia a la estricta coincidencia entre unidad métrica y unidad oracional). Esta esticomitia imprime un ritmo fluido, al coincidir la unidad verso con la unidad de pensamiento. No obstante, en su final sucede lo contrario, ya que la unidad psíquica de pensamiento se expande a lo largo de los tres últimos versos, mediante el encabalgamiento versal que se produce entre los versos sexto y séptimo.

Llegados a este punto, es fácilmente observable que los instrumentos expresivos que pone a disposición general el sistema de la lengua, adquieren valores específicos o sobreañadidos que les proporciona cada contexto poético.

En el espacio contextual de la obra poética de Tomás Morales —contexto modernista— el mundo entra por los sentidos y las sensaciones son cualitativamente, la materia principal de la expresión literaria. Su poética es básicamente una estética, y una estética aristocrática.

El contexto modernista se caracteriza, en el plano de la expresión, por la exuberancia de recursos léxicos, por la búsqueda formal rigurosa («geometrización» de la sintaxis, estrofización precisa, paralelismos). El inventario extenso de referencias mitológicas, culturales sirven a una concepción poética que considera de buen gusto la acumulación ampulosa, redundante de los constituyentes léxicos, sintácticos, rítmicos, fónicos, etc.

Pero el Modernismo es un momento de negación y conflicto, lúcido y estético, con respecto al pasado literario romántico. Y la síntesis dialéctica para superar esa situación de negación sólo vendría con las vanguardias, como afirmación y creación de una estética nueva.

Esta estética nueva, según Julián Pérez, (1992:103) aparece «divorciada de la anterior modernista y, a su vez, como punto de partida de una forma de hacer arte que abarca la totalidad del siglo xx, tanto en su momento de máxima afirmación (1909-1930) como en sus momentos de retorno (neovanguardistas de los años 50 y 60) donde se consolida un nuevo principio estético».

Y es en esta nueva estética, vanguardista y neovanguardista, en la que se inserta la producción poética de Josefina de la Torre, de Pedro Lazcano, de J.M. Millares Sall. En estos nuevos contextos poéticos, los valores aspectuales del verbo, analizados en el contexto modernista de la obra poética de Tomás Morales, se ven matizados, renovados por otros recursos expresivos propios de otra estética distinta. Pero básicamente, el aspecto *perfectivo-imperfectivo*, *durativo-puntual*, *inceptivo-tensivo*, sigue inalterable en la expresión de las distintas formas verbales del sistema de la lengua. Así sucede con estas composiciones —de textura concentrada— de Millares Sall, analizadas aquí, y que aparecen impregnadas por el mismo elemento temático (la búsqueda, la concentración de la esencialidad básica).

Las series de sintagmas no progresivos empleados en esos textos destacan este proceso temático: los sintagmas además de detener y fundir el tiempo, también ligan y funden el sujeto poético con la naturaleza (el agua, el viento, las olas, el mar la luz la arena...).

Un recurso muy explorado en esta nueva estética es el del

animismo, procedimiento imaginativo que consiste en atribuir calidades y acciones propias de los seres vivos a las cosas inanimadas.

Las cualidades que se prestan unos seres a otros suelen ser, en principio, materiales (y por eso el dominio de lo que Bousoño llama imágenes visionarias continuadas), pero también puede haber préstamos espirituales y visiones de un solo plano ideal, sin referencias o apoyo en otra realidad.

J. M. Millares Sall publica en 1999 su poemario SILLAS. El primero de estos poemas sirve de introducción y compendio de las cualidades humanas (préstamos) atribuidas a la cosa silla:

SILLAS

Son tiernas, son sonoras,
 Son críticas, graciosas, son tristes, son sarcásticas,
 Pulcras, almibaradas, pero todas
 Las sillas —pobres sillas—, las grandes, las pequeñas,
 Serán siempre amorosas, líneas humanas, sillas,
 Asientos simplemente:
 Sólo sillas.

Aquí ya podemos observar que con esa imagen de fantasía que se extiende a lo largo de las ochenta y cuatro composiciones se penetra y se juega con virtuosísimos y con equilibrio poético. Millares Sall emplea estas imágenes de fantasía más que como divertimento como medio poético para escarbar en el conocimiento emotivo y en la crítica de la realidad.

En este concreto contexto analizaremos varios textos del poemario SILLAS, en los que el aspecto verbal desempeña una función poético-pictórica fundamental, a través de formas verbales impersonales y de la frase nominal (las formas personales aparecen siempre en cláusulas subordinadas).

SILLA DE REINA

Dormido el nido verde de una flor,
 Sus pájaros *cayendo* con las hojas
 De un otoño que sueña con el oro del cielo,
 Con la nube despacio de la mano
 Que *unida está* a otra mano, que hacen una silla:

SILLA ENAMORADA

Asomada a la plaza,
 Con flores en su pelo de cretona,
 Y lluvia de abalorios
Perfumando el respaldo de deseos,
 La silla espera, espera,
 Espera, espera.

SILLA ENFERMERA

Esclava, blanca nube celadora,
 Vigía del enfermo, del brillo de su piel,
 La silla de hospital *cubierta* siempre
 Por la lenta paciencia de la vida
 Que escucha cómo late la hora de la muerte
 Que hiere con su luz
 Al corazón.

SILLA VELATORIA

La silla velatoria, *resignada y vestida*
 De negras oleadas de crespón,
 Que calla, nada dice, pero llora en silencio
 La muerte *enamorada*
 Del dolor.

Terminaremos nuestra disertación sobre el aspecto verbal en la poesía moderna canaria, abordando la cuestión del aspecto perfectivo en los adjetivos participiales.

Ignacio Bosque (1990:179) aun afirmando que el nombre de adjetivos participiales es inapropiado, no obstante admite que tal denominación «revela una intuición valiosa».

Nosotros entendemos por adjetivos participiales aquellos adjetivos *perfectivos* de base verbal, es decir, aquellos que derivan de los participios correspondientes mediante un proceso de morfología léxica, que hereda o mantiene un argumento «eventivo» (de acción), distinguiendo entre acciones o procesos que denotan propiedades que culminan o llegan a su límite o a su final y otras que carecen de esa característica.

EN LA OBRA DE J.M. MILLARES SALL

«llegar a ser presencia *desnuda* entre sus brazos».

«sobre el llanto del agua de tus senos,
Derramados de tus ojos
En los míos».

«cristales saludando los tejados,
Transparentes, *alados* mediodías».

«blanca piel *derramada* hasta la arena».

«Hoy se fueron mis ojos,
Se perdieron *desnudos* ante el mar».

«*Abiertas* las cancelas de la noche».

«Me dejaste *dormido* en la sombra del sueño».

«Su musgo golpeando *estremecido*...»

«*Envueltas* en el aire,
Cosidas en las plumas
Tan altas de los pájaros...»

«Cenizas: grandes prados de polvo *oscurecido*,
Negros ojos los sueños, memorias *apresadas*:
Ay, caminos».

EN LA POESÍA DE PEDRO LEZCANO

«*Remansado* el amor en la ternura
Ya es sólo mutua gratitud *cansada*».

«Despedida y caricias
Son dos gestos de la mano:
La mano queda *vacía*».

«Y cuando toda España fue *sangrienta*
Tierra de Alvargonzález».

«Es estrella a la carne *encadenada*»

«Las manos cuyas venas
Son riadas de cielo *descendidas*
Hasta la carne humana

.....

La mano *disparada*
Que acusa, guía, ordena.

.....
Y la mano *crispada* —mano arácnida—.

EN LA POESÍA DE JOSEFINA DE LA TORRE

«Sobre la superficie
Del mar *encandilado*
De las seis de la tarde».

«Así, a trechos, *bordado*
El mar por esta aguja
Parece que sonrío».

«Por la senda que le guía,
Envuelto en la oscuridad
Un hombre canta que canta
Se dirige la ciudad».

«Sobre el mar, bajo el cielo, blancas, densas,
Vienen todas las velas *desplegadas*.
En el aire, *dorado* y transparente.
Y en la proa, delgada como brisa,
La corona de espuma *alborotada*
Es adorno *rizado* de su frente».

«En la playa, de oros *soleada*,
Las mujeres esperan a las barcas

.....
Cuanto diera por ver llegar un día
La barca con la blanca vela al viento
Con rumbo hacia la orilla, *desrizada*,
Y en pie en la proa —tijera de los mares—
A ti, todos mis sueños, *presentido*
Con el azul del mar en la mirada!».

«La noche viuda, *enlutada*
Se cubre toda de lágrimas».

«Aceras *empolvadas*, *alumbradas* de reflejos
Y las fachadas blancas *impregnadas* de luz».

CONCLUSIONES

Yo resaltaré dos conclusiones de todo lo expuesto:

1.^a Este trabajo sobre el aspecto verbal se ha aplicado a la poesía moderna canaria, no a la «actual» poesía canaria. Como bien se ha podido comprobar, las composiciones analizadas han sido extraídas de poemarios que transpiran distintas sensibilidades y que han visto la luz en distintos momentos estéticos del pasado siglo.

2.^a La segunda conclusión está referida a la «destemporalización» de la lírica moderna, cuestión que ya generó hace mucho tiempo la oportuna controversia. Antonio Machado pone en la *Antología* de Gerardo Diego las siguientes palabras: «Ellos propenden a una destemporalización de la lírica... sobre todo por el empleo de imágenes en función más conceptual que emotiva». «Las ideas del poeta no son categorías formales...; son, pues, temporales, nunca elementos ácronos».

Sin embargo, Vicente Aleixandre opinaba de forma bien distinta. En una carta a Gregorio Prieto se expresaba así: «No sé qué es el tiempo en la obra del artista. Para el artista en cierto modo solar el tiempo no existe» (1949:1).

Por otra parte, Shelley afirmaba: «Un poeta participa de lo eterno, de lo infinito y de lo uno; por lo que respecta a sus concepciones, el tiempo y el número no existen. Las formas gramaticales que expresan los modos de tiempo, las diferencias de personas y las distinciones de lugar son sustituibles en las más elevada poesía sin menoscabarla como poesía...». (1946:16).

No he encontrado mejor forma de concluir este trabajo que trayendo el testimonio de poetas que sintieron el problema del tiempo y su expresión en su propia obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E.: *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966.
- ALEIXANDRE, V.: *Poesía en línea*, Adonáis, LIII, 1949.
- ALONSO, A.: *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1954.
- BENVENISTE, E.: «La phrase nominales del espagnol», en *Bulletin de la société Linguistique de Paris*, XLVI. 1950.
- BOSQUE, I.: *Tiempo y aspecto en Español*, Madrid, Cátedra, 1990.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S.: *Gramática española. 4. El verbo y la oración*, volumen ordenado y completado por Ignacio Bosque, Madrid, Arc/libros, 1986.
- GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
- GUILLAUME, G.: *Temps et verbe*, París, Champion, 1927.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C.: *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1982.
- JULIÁN PÉREZ, A.: *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Madrid, Orígenes, 1992.
- LEZCANO, P.: *Paloma o herramienta (Antología)*, Islas Canarias, Biblioteca Básica Canaria, núm. 34, 1988.
- MILLARES SALL, J. M.^a: *Pájaros sin playa*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- MILLARES SALL, J. M.^a: *Sillas*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999.
- MORALES, T.: *Las Rosas de Hércules*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.
- SÁNCHEZ ROBAINA, A.: «Tomás Morales en su centenario», recogido por MANUEL GONZÁLEZ SOSA en *Tomás Morales. Summa Crítica*, Instituto de Estudios Canarios, 1992.
- SHELLEY: *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1946.
- DE LA TORRE, JOSEFINA: *Poemas de la isla*, Islas Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1989.
- WEINRICH: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.