

**La semántica estructural de la lírica en los caligramas
no canónicos de la poesía posmoderna¹**

**The structural semantics of lyric poetry in the non-canonical
calligrams of postmodern poetry**

**La sémantique structurelle de la lyrique dans les calligrammes
non canoniques de la poésie post-moderne**

Gilmer Ever Carrión Cipriano

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

gilmer.carrion@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1312-4091>

José Samuel Saavedra Pacotaípe

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jsaavedrap@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-6498-6866>

1 El presente estudio fue posible gracias a la colaboración del bibliotecólogo José Saavedra Pacotaípe, quien corrigió el estilo, validó las fuentes y facilitó el acceso de estas en una base de datos por suscripción. La investigación forma parte de mi tesis doctoral, cuyo diseño metodológico es cuasiexperimental, en la cual verifiqué en qué medida los caligramas, al ser aplicados en las aulas, estimulan el desarrollo del pensamiento abstracto en los estudiantes del Programa del Diploma del Bachillerato Internacional (un programa educativo que ofrece el MINEDU a través de la DEBEDSAR en la red COAR a nivel nacional).



Resumen:

Desde que los caligramas se dieron a conocer a fines del s. XIX por Stéphane Mallarmé (1842-1898), y luego con Guillermo Apollinaire (1880-1918) como una nueva forma de hacer poesía, su moda literaria aún se mantiene vigente. El objetivo del presente estudio fue realizar un análisis semántico que demuestre cómo la estructura de la lírica en los caligramas no canónicos ha alterado los principios que regían a la métrica tradicional. Para ello, se seleccionó una muestra de tres caligramas: «Oda a la tristeza», «Copa de champagne» y «El reloj de arena». Para la investigación, se utilizó el método analítico, comparativo, deductivo, cuyo enfoque parte desde las propuestas teóricas de Ferdinand de Saussure (1857-1913), Louis Hjelmslev (1899-1965), Charles Sanders Peirce (1839-1914), entre otros, sobre el significado. Se concluye que los caligramas no canónicos transgreden las reglas de la estructura de la lírica moderna hasta el punto de proponer una nueva forma estética de la poesía basada en la correlación semántica entre imagen y letra.

Palabras clave: lingüística, semántica, semiología, poesía visual, caligrama

Abstract:

Since the calligrams became known at the end of the 19th century by Stéphane Mallarmé (1842-1898), and then with Guillaume Apollinaire (1880-1918) as a new way of making poetry, their literary fashion is still in force. The aim of this study was to carry out a semantic analysis that demonstrates how the structure of the lyric in non-canonical calligrams has altered the principles that governed traditional metrics. For this purpose, a sample of three calligrams was selected: the poetic face of “Pablo Neruda”, the “Glass of champagne” and “The hourglass”. The research used the analytical, comparative, deductive method, whose approach is based on the theoretical proposals on meaning of Ferdinand de Saussure (1857-1913), Louis Hjelmslev (1899-1965), Charles Sanders Peirce (1839-1914), among others. It is concluded that the non-canonical calligrams transgress even more the rules of the structure of the modern lyric whose purpose is to propose a new aesthetic form of poetry based on the semantic correlation between images and words.

Key words: linguistics, semantics, semiology, visual poetry, calligram

Résumé:

Depuis que los calligrammes se sont fait connaître, fin XIX^e S. grâce à Stéphane Mallarmé (1842-1898), et à Guillaume Apollinaire ensuite (1880-1918), comme une nouvelle forme poétique, leur mode littéraire reste en vigueur. Cette recherche a été menée dans le but de réaliser une analyse sémantique qui démontre comment la structure de la lyrique dans les calligrammes non canoniques a altéré les principes qui régissaient la métrique traditionnelle. Pour ce faire, nous avons sélectionné un échantillon de trois calligrammes : le visage poétique de «Pablo Neruda», la «Copa de champagne» (la coupe de champagne) et «El reloj de arena» (le sablier). Nous avons employé une méthode analytique, comparative, déductive, prenant sa source dans les théories du sens de Ferdinand de Saussure (1857-1913), Louis Hjelmslev (1899-1965), et Charles Sanders Peirce (1839-1914), entre autres. Nous concluons que les calligrammes non canoniques enfreignent encore plus les règles de la structure de la lyrique moderne, dans le but de proposer une nouvelle forme esthétique de la poésie, axée sur la corrélation sémantique entre l'image et la lettre.

Mots clés: linguistique, sémantique, sémiologie, poésie visuelle, calligramme

Recibido: 4/07/2022 Aprobado: 15/04/2023 Publicado: 30/06/2023

1. Introducción

Los caligramas se remontan a la prehistoria en forma de pictografías. Durante este periodo, específicamente el neolítico, el hombre usa como registro semiótico la roca y las paredes de las cuevas para transmitir el sentido de su existencia, su modo de vida, así como su cosmovisión (Carimán, 1995). En esta época, la imagen presenta ausencia de palabra, la cual es sustituida por la semántica del color, el trazo, la línea y el relieve. Tal es el caso de la tablilla de Kish, perteneciente a la cultura sumeria, que transmite objetos, mas no conceptos abstractos. Esto dificultaba la articulación del lenguaje al intentar transmitir nuevas ideas; debido a ello, inventaron

la escritura ideográfica, mucho más precisa en lo que concierne al acto comunicativo (Postgate, 1999).

Al igual que los sumerios, la cultura egipcia también desarrolló una forma de caligramas mucho más evolucionada: los jeroglíficos. Estas imágenes escriturales no estuvieron construidas sobre la base del alfabeto y la fonética; en consecuencia, los significados que pretendían transmitir se encontraban determinados, sin poder articular un significante con un significado (Kemp, 2006).

Es en la civilización griega donde aparecen las primeras formas de caligramas propiamente dichos. Algunos ejemplos de ello se dan durante la época helenística, con el poema «Alas», de Simias de Rodas (300 a. C.), y la siringa de Teócrito (310 a. C. - 260 a. C.) (López, 2008). Posteriormente, en Roma aparecen *Carmina Aratea*, de Marco Tulio Cicerón (106 a. C. - 43 a. C.), y los *carmina figurata* (o poemas figurados) de Publio Optaciano Porfirio (s. IV d. C.) (Bieler, 1992).

Durante la Edad Media, los caligramas evidencian su finalidad teocéntrica mediante el sentido connotativo de los colores registrados en el arte de los vitrales (Solacini, 2018). En el renacimiento, el italiano Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) retoma la antigua tradición griega de la poesía visual en una de sus publicaciones poéticas: *El caligrama en forma de huevo deruiseñor y cisne* (Urquizar y Cámara, 2017).

Ya durante la modernidad se da inicio con un nuevo movimiento artístico-literario, conocido como el vanguardismo, que rompe con las formas tradicionales de la poesía en cuanto a la forma y el contenido (Verani, 1990). En esta línea se circunscriben los caligramas que asumen diversas formas poéticas en función de tendencias como el cubismo de Guillermo Apollinaire (1880-1918), el creacionismo de Vicente Huidobro (1893-1948) y el ultraísmo de Jorge Luis Borges (1899-1986) (Torre, 1967).

Finalmente, en la posmodernidad (1960) e inicios de la primera y segunda década del siglo XXI, los caligramas se convierten en una nueva forma de expresión por autores que se mantienen en el anonimato y

que trastocan la estructura semántica de la lírica tradicional (Friedrich, 1974; Zavala, 1991). Un ejemplo de ello es el diseño poético visual encontrado en las redes sociales y en las páginas de internet (Chema de Francisco, 2008).

El estudio de los caligramas ha sido abordado desde dos enfoques científicos: el cualitativo y el cuantitativo. Este último es más reciente, y aún se encuentra en nivel de exploración, como es el caso del estudio de Briceño y Durán (2022), quienes buscan aplicar la poesía visual como un recurso educativo para que los estudiantes puedan desarrollar habilidades lingüísticas. El primero, mucho más hermenéutico que el segundo, se centra en la decodificación del sentido de los caligramas, y abarca estudios de crítica literaria que van desde las primeras décadas del siglo xx, con Guillermo de Torre (1900-1971), hasta nuestros días.

La presente investigación tuvo como objetivo demostrar de qué manera los caligramas no canónicos de la poesía posmoderna proponen nuevas formas semánticas que componen la estructura de la lírica. Ello permitirá que los actuales estudios literarios centren su atención en estos innovadores códigos del discurso visual, cuyo registro semiótico son los sitios web (Gómez y Agustín, 2010).

2. La «métrica» semántica en el caligrama: rostro de Pablo Neruda

La métrica se define como la disciplina de los estudios literarios enfocada en el análisis de la composición poética de la poesía; es decir, la medida de los versos, su distribución o versificación en estrofas (Quilis, 1984; Halle y Keyser, 1980). Desde el punto de vista histórico, estas reglas medulares de la métrica tienen sus orígenes en la literatura grecolatina, como es el caso de los famosos hexámetros registrados en los poemas homéricos, y en *La Eneida*, de Virgilio (Cordoñer, 2011; López, 2008). Siglos más tarde, fueron cultivadas por las lenguas romances hasta su apogeo en los albores del renacimiento (s. v-xvi), principalmente en España y Portugal, donde surgieron formas métricas renovadoras, tales como los versos de arte mayor o versos de arte menor (Gómez Redondo, 2016).

Con la llegada de la vanguardia literaria (s. xx) se transgreden las reglas métricas que condicionaban la estructura formal de la poesía tradicional (Bürger, 1974/1987). Primero, con Stéphane Mallarmé (184-1898) y, luego, con *Caligramas* (1918/2007), de Guillermo Apollinaire, cuyos versos dibujan una imagen poético-visual donde la medida armónica del verso, el ritmo y la rima ya no son determinantes para la nueva poesía (Guerra, 2009).

Existe medida en la composición lírica del caligrama, cuya función ya no es la armonía ni el ritmo ni la rima, sino dar forma a la imagen representada. A partir de esta regla, surgen dos principios que determinan la medición de los versos en la estructura lírica de los caligramas: la versificación proporcional de los semas, y las licencias métricas que permiten medir las sílabas hasta contraer sus versos en estrofas.

2.1. La versificación proporcional

La versificación se entiende como el modo de organizar el discurso poético siguiendo los principios que rigen a la métrica tradicional: la armonía, el ritmo y la rima (Henríquez, 1961). En los caligramas, el orden en el que se presentan los versos altera en absoluto estas reglas de la poesía. En lo referente a la primera muestra, «Oda a la tristeza» (Figura 1), su estructura lírica se encuentra determinada proporcionalmente por categorías gramaticales, como el uso reiterado de sustantivos, adjetivos y adverbios, los cuales al combinarse son condensados en unidades mínimas de medida: semas.

Figura 1*Caligrama «Oda a la tristeza»*

Nota. Caligrama de «Oda a la tristeza», poema de Pablo Neruda. De *Oda a la tristeza*, de El País, 16 de mayo de 2021 (https://elpais.bo/cultura/20210516_oda-a-la-tristeza.html). En el dominio público.

La estructura lírica de este caligrama está conformada por 34 versos irregulares. Asimismo, tiene como título original «Oda a la tristeza», que fue publicado en *Nuevas odas elementales* (1963), antología poética de Pablo Neruda (1904-1973). Se desconoce el autor del caligrama por ser de creación no canónica. No se pudo identificar quién acomodó los versos a la imagen del escritor chileno y lo hizo circular en los sitios web.

En teoría del arte, el principio de proporcionalidad determina la relación simétrica entre los componentes y el todo. Cuando el número de elementos se acopla al conjunto hay armonía, de lo contrario, se genera un desequilibrio que infringe la exactitud de la figura. Por tanto, en las obras de arte visual se puede medir y descomponer en partes hasta su última esencia (García G., 2000). La finalidad de esta división matemática es verificar en qué medida existe correspondencia cuantitativa entre las unidades y la totalidad. De comprobarse, se demostraría que hay belleza en función a la proporción numérica (García R., 2011). Este es el caso del caligrama «Oda a la tristeza», cuya figura, que proyecta la imagen de Pablo Neruda, es estéticamente proporcional a la anatomía del rostro (Figura 2).

Figura 2*Anatomía del rostro*

Nota. De «Topografía de la cabeza y cuello», por R. Coello Cuntó, 2020, *Atlas de Anatomía Humana. Human Anatomy Atlas* (https://www.academia.edu/41712950/Atlas_de_Anatom%C3%ADa_Humana_Human_Anatomy_Atlas_Topograf%C3%ADa_de_la_cabeza_y_cuello_Autor_Dr._Rafael_Coello_Cunt%C3%B3). Copyright 2020 de Academia.edu.

En la Figura 2 se puede verificar que existe proporción aritmética entre las regiones que dividen la cabeza y el cuello. El primer extremo es la región mentoniana (14), y su término medio, la región orbitaria (7). Los extremos de la segunda región son la fosa supraclavicular mayor (22) y el triángulo submandibular (15). Con estos datos, se formula la siguiente proporción aritmética: $14-7 = 22-15$. El producto siempre será 7, lo que, en efecto, demuestra el principio de proporcionalidad. Este también se cumple en la distribución u organización de los versos del caligrama, los que están condensados en 22 semas (Tabla 1).

Tabla 1

Medición de los versos: número de semas que componen la anatomía del rostro

Semema	Regiones	Número de semas que componen la versificación							
Retrato	Cabeza	S ₁ : frontal	S ₂ : parietal	S ₃ : occip.	S ₄ : temp.	S ₅ : auric.	S ₆ : mast.	S ₇ : orbital.	
		S ₈ : infr.	S ₉ : bucal	S ₁₀ : parot.	S ₁₁ : cig.	S ₁₂ : nasal	S ₁₃ : oral	S ₁₄ : ment.	
	Cuello	S ₁₅ : T. subman.		S ₁₆ : T. carotideo		S ₁₇ : T. muscular		S ₁₈ : T. submen.	
		S ₁₉ : R. estern.		S ₂₀ : F. s. menor		S ₂₁ : T. omoclav.		S ₂₂ : F. mayor	
Total		22 semas que componen el semema «retrato»							

Nota. El conjunto de semas constituye el semema «retrato», cuyo referente es la anatomía del rostro humano (Figura 2). Asimismo, se define a los semas como unidades mínimas de significado (Rastier, 1997).

La sumatoria de estas mediciones constituye el semema «retrato» de la Figura 2 (anatomía del rostro), cuya imagen representa la figura lateral derecha del escritor chileno Pablo Neruda (Figura 3). Semánticamente, esta primera instancia del modo como se agrupan los versos en semas y sememas conforma un primer nivel de sentido proporcional: el literal.

Figura 3

Fotografía de Pablo Neruda



Pablo Neruda

Nota. De *Oda a la tristeza*, de El País, 16 de mayo de 2021 (https://elpais.com/cultura/20210516_oda-a-la-tristeza.html). En el dominio público.

El segundo nivel de sentido proporcional está constituido no por la figura literal que se observa en la imagen, sino por un núcleo sémico: la tristeza. Tal como lo sostenían Greimas (1971/1987) y Pottier (1967/1968), los semas nucleares organizan jerárquicamente las unidades mínimas de significado (los semas) y, por lo tanto, la estructura lírica del caligrama. Para tal efecto, se observa en la Tabla 2 que cada uno de los versos asume el rango de semas (semas versificados), cuya función es describir metafóricamente el sema medular implícito en la imagen: la tristeza.

Tabla 2

División proporcional del núcleo sémico: tristeza (nivel connotativo)

Semas del retrato	Sema nuclear	Semas versificados de orden metonímico	Semas jerárquicos de orden literal
		V ₁ : escarabajo de siete patas rotas	S ₁ : dolor emocional
S1: La boina	La tristeza	V ₂ : huevo de telaraña	S ₂ : aflicción
		V ₃ : rata descalabrada	S ₃ : decadencia
		V ₄ : esqueleto de perra	S ₄ : depresión

Nota. El metasemema es un «fenómeno semántico donde se modifica el contenido de una palabra» (Grupo μ , 1982/1987, p. 159).

En el nivel literal, la tristeza está proporcionalmente constituida por semas jerárquicos como S₁, S₂, S₃ y S₄. Estos corresponden de forma directa a los versos de V₁ a V₄ (semas versificados de orden metonímico) del caligrama, los cuales contienen cuatro clasemas en su estructura sintáctica: «escarabajo», «telaraña», «rata» y «perra», respectivamente. La unidad de medida que los articula es el metasemema «metáfora».

Un principio básico de la metáfora es la relación de semejanza para que pueda realizarse la sustitución semántica de una figura A por otra B (Grupo μ , 1982/1987). Para la gramática generativa, este mecanismo de desplazamiento del significado procede al infringirse las reglas de selección

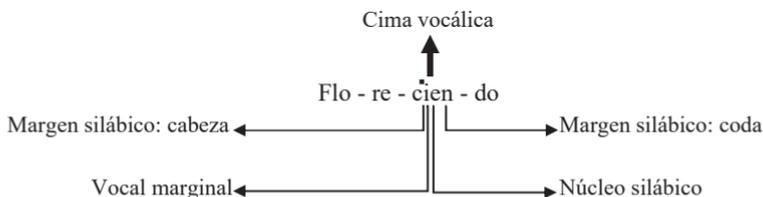
léxica (Velarde, 1979). Por ejemplo, en el verso «Tristeza, huevo de telaraña» (V_2), se apela al uso de sustantivos versificados para adjetivar el sema nuclear «tristeza». Esto rompe las reglas gramaticales, que advierten que la función adjetivadora que cualifica a un sustantivo solo puede realizarse mediante semas descriptores (unidades de medida semántica) o adjetivos, no por otros sustantivos.

2.2. Función de las sílabas: contracción de los versos

La sílaba es la unidad fonética mínima desprovista de sentido en la cadena hablada (Jauregi, 2008). Desde el punto de vista fonológico, comprende estructuras elementales como un núcleo, un margen, una cima y una coda (Polo, 2019). Como se observa en la Figura 4, la articulación de todas ellas en los planos del lenguaje (expresión y contenido) permite generar el sentido de una palabra y, por ende, la cadencia o medida de los versos. En poesía, se suele aplicar reglas de silabeo o escansación para contabilizar el número de sílabas y determinar, de ese modo, el tipo de verso que presenta la estructura lírica de los caligramas.

Figura 4

Estructura de la sílaba



Nota. Análisis silábico del verso 45 del caligrama: «por eso sigue tú flore-
ciendo, florida,» [resaltado propio].

De todas las licencias métricas que existen para medir el verso de un poema, cabe destacar la sinalefa, la unión de «la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente» (Castillo, 1967, p. 8). Si se aplica esta regla en el caligrama de la Figura 1 para formar una sola sílaba,

dará como resultado, en su mayoría, versos de siete sílabas (heptasílabos); es decir, versos de arte menor. Sin embargo, también se evidencian los de arte mayor: el endecasílabo (11 sílabas) en el verso 12 y el decasílabo (10 sílabas), el tridecasílabo (13 sílabas) y el alejandrino (14 sílabas) entre el verso 33 y el verso 48, con predominancia del último.

Tabla 3

Análisis métrico del caligrama de «Oda a la tristeza»

N.º	Verso	Sílabas	Nominación
1	Tris/te/za, es/ca/ra/ba/jo/	7	Heptasílabo
2	de/ sie/te/ pa/tas/ ro/tas,/	7	Heptasílabo
3	hue/vo/ de/ te/la/ra/ña,/	7	Heptasílabo
4	ra/ta/ des/ca/la/bra/da,/	7	Heptasílabo
5	es/que/le/to/ de/ pe/rra:/	7	Heptasílabo
6	A/quí/ no en/tras./	4	Tetrasílabo
7	No/ pa/sa./	3	Trisílabo
8	Án/da/te./	3	Trisílabo
9	Vuel/ve/	2	Bisílabo
10	al/ sur/ con/ tu/ pa/ra/guas,/	7	Heptasílabo
11	vuel/ve/	2	Bisílabo
12	al/ nor/te/ con/ tus/ dien/tes/ de/ cu/le/bra./	11	Endecasílabo
13	A/quí/ vi/ve un/ po/e/ta./	7	Heptasílabo
14	La/ tris/te/za/ no/ pue/de/	7	Heptasílabo
15	en/trar/ por/ es/tas/ puer/tas./	7	Heptasílabo
17	en/tra el/ ai/re/ del/ mun/do,/	7	Heptasílabo

Nota. Debido a la extensión de los versos que constituyen el caligrama, solo se ha considerado una muestra de 17 versos, que en su mayoría son heptasílabos.

En los caligramas, la linealidad de los versos, así como su tipografía, se curva para constituir la imagen representada. Dicho de otra manera, el fin de esta forma estética es dar esa proporción poética y escritural, no

entre el número de sílabas y la cadencia rítmica —que, cabe señalar, en el caligrama de la Figura 1 no se genera—, sino entre las grafías (palabras escritas) y la imagen que conforman.

El poema «Oda a la tristeza», en su formato original, no está dividido en estrofas. Por el contrario, en su versión caligrama (Figura 1), sí se observan estas unidades mayores de composición lírica hasta cierto grado, constituidas a partir de la contracción de los versos; es decir, estos se acomodan proporcionalmente a la figura anatómica de la imagen (Figura 2). Partiendo de ello, y de acuerdo a lo esquematizado en la Tabla 1, los 48 versos que componen el poema se agrupan en 22 semas versificados, los cuales a su vez forman las partes estróficas de la imagen de Pablo Neruda (Figura 3).

3. La simetría «semántica» del caligrama «Copa de champagne»

Los componentes semánticos de la estructura lírica de los caligramas no están aislados; por el contrario, se hayan interrelacionados simétricamente con las grafías que constituyen la figura. En esta se observan dos estructuras intertextuales, una de las cuales es visual e iconográfica, y la otra, el texto, los versos que contienen la sustancia del discurso o el sentido dirigido (Gómez Redondo, 2016). En consecuencia, se propone que existe simetría en la estructura lírica de todo caligrama, la cual se evidencia en los grados de correspondencia entre lo denotativo y lo connotativo; en la semejanza analógica entre imagen y referente, y en la relación sintáctica de los versos (sintagma y paradigma).

3.1. Correspondencia semántica entre lo denotativo y lo connotativo

En el esquema comunicativo del lingüista ruso Roman Jakobson (1896-1982), el sentido denotativo de las palabras, signos o cosas corresponde a la función referencial del lenguaje (Pilshchikov, 2021). Dicho de otro modo, a nivel denotado el lenguaje se refiere, señala, indica, describe de manera concreta los objetos, sucesos o acontecimientos del mundo real (es decir, el contexto sobre el cual trabaja).

Este modo de referirse denotativamente a la realidad (extralingüística) ha de ser lo más objetivo y estable posible (Frege, 1971). En cambio, para Pottier (1967/1968), la denotación se realiza cuando, al articularse, las unidades mínimas de significado (semas) constituyen o dan origen a un lexema. Por tanto, en lo denotativo existe una relación semántica muy directa entre la palabra —o lo que Ferdinand de Saussure (1857-1913) denominó signo lingüístico— y su referente (objeto). Tal fenómeno del lenguaje visual se observa en la segunda muestra del presente estudio: el caligrama «Copa de champagne» (Figura 5).

Figura 5

Caligrama «Copa de champagne»

M
I

T
O
D
O.
Tu cuerpo, tu bello cuerpo de seda y fuego,
hermoso cáliz colmado de deseo,
dulce néctar de amor y miel
es una copa en la que
mis labios,
mi boca

.
.
m
i

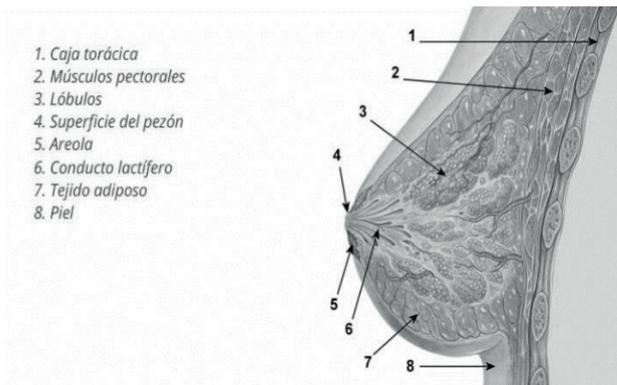
t
o
d
o
apagan su sed.

Nota. De Pinterest, s. f. (<https://ar.pinterest.com/pin/379569074846475720/>). En el dominio público.

En este caligrama, la sola imagen desprovista de palabras denota una copa de champán, la cual simultáneamente se correlaciona con la descripción connotativa del seno de una mujer (Figura 6).

Figura 6

Anatomía de la glándula mamaria



Nota. Anatomía de la mama, por Patrick. J. Lynch. De *Anatomía de la mama*, de J. M. Ingelmo Calvo, s.f., BonomédicoBlog (<https://www.bonomedico.es/blog/anatomia-mama/>). En el dominio público.

En la Figura 5 confluye una paradoja semántica: si el receptor se distancia de dicho caligrama, podrá observar literalmente una copa de champán. Sin embargo, si lo focaliza acercando su mirada a la escritura, podrá verificar en una primera lectura que el texto no describe al referente (objeto), sino cómo el «yo lírico» calma la sed erótica del deseo representada en ese cáliz. Debido a ello, la tipografía del caligrama toma la forma de una glándula mamaria, la cual es una zona erótica femenina.

Tabla 4

Correspondencia semántica entre lo denotativo y lo connotativo a nivel visual

Caligrama	Sentido denotativo	Sentido connotativo
Copa de champagne	S ₁ : Popote o pajilla	S ₁ : Músculo pectoral
	S ₂ : Forma piramidal inversa	S ₂ : Pechos o senos femeninos
	S ₃ : Boca ancha	S ₃ : Tejido graso o base mamaria
	S ₄ : Cáliz poco profundo	S ₄ : Aréola
	S ₅ : Pie alto	S ₅ : Extensión del pezón
	S ₆ : Base horizontal	S ₆ : Pezón
Significado	<i>Objeto para beber</i>	<i>Seno femenino o glándula mamaria</i>

Nota. Históricamente, se especula que María Antonieta de Austria (1755-1792) diseñó una copa de porcelana (la copa de champán) inspirada en su seno izquierdo, y la concedió como regalo a Luis XVI (1754-1793). Algunos mitos afirman que la susodicha copa tuvo como referente la anatomía de los senos de Diane de Poitiers (1500-1566) y Helena de Troya (Carrillo et al., 2014).

El grado de correspondencia entre las partes (semas S₁, S₂, S₃, S₄, S₅ y S₆) que constituyen al semema «copa de champagne» con el semema «glándula mamaria» es semejante en cuanto a forma y posición (Figuras 5 y 6). En consecuencia, la relación simétrica de la lírica del caligrama se observa en el número de las unidades mínimas de significado: seis semas para ambos niveles de sentido (denotativo y connotativo). Ejemplo de ello son las hipérboles de S₅ y S₆, que exageran la descripción de un pezón femenino: su extrema longitud tanto vertical como horizontal.

3.2. Relación analógica entre imagen y referente

Las relaciones analógicas son grados de semejanza entre dos o más objetos, palabras o signos (Fernández et al., 2004). Un principio básico para interpretar hasta qué punto existe relación semántica es la extrapolación estructural (Gentner, 1989). En lo que se refiere a la estructura lírica del

caligrama (Figura 5), los indicadores analógicos que evidencian el grado de asociación entre la copa de champán y el seno son, específicamente, los semas. Asimismo, el hilo conductor que genera dicha relación se halla en el sentido metafórico de los versos, tal como se observa en la Tabla 5:

Tabla 5

Relación semántica entre imagen, verso y semas del caligrama «Copa de champagne»

Semas de la imagen	Versos connotados	Semas del referente
S ₁ : Popote o pajilla	V ₁ : Mi todo	S ₁ : Músculo pectoral
S ₂ : Forma piramidal inversa	V ₂ -V ₇	S ₂ : Pechos o senos femeninos
S ₃ : Boca ancha	V ₂ : Tu cuerpo, tu bello cuerpo de seda y fuego,	S ₃ : Tejido graso o base mamaria
	V ₃ : hermoso cáliz colmado de deseo	
	V ₄ : dulce néctar de amor y miel	
S ₄ : Cáliz poco profundo	V ₅ : es una copa en la que	S ₄ : Aréola
	V ₆ : mis labios	
	V ₇ : mi boca	
S ₅ : Pie alto	V ₈ : mi todo	S ₅ : Extensión del pezón
S ₆ : Base horizontal	V ₉ : apagan su sed	S ₆ : Pezón
Copa de champagne	9 versos de 4 estrofas	Referente: seno femenino

Nota. Los nueve versos facilitan la interpolación de los semas.

Los semas «fuego» (V₂), «deseo» (V₃), «néctar» (V₄) y «sed» (V₉) denotan lo ardiente o saciable de la bebida, en tanto que simultáneamente

connotan el furor erótico que desencadena el seno de la figura femenina al ser estimulado. En sentido metafórico, los versos exploran la anatomía erógena (las mamas de una mujer) desde su grado de excitación, que se inicia con el músculo pectoral (S_1) hasta llegar a la cima del pezón (S_0) o clímax (V_6 , V_9).

Visto de ese modo, en la semántica estructural del caligrama se codifican semas de orden literal y figurativo, en los cuales se establecen las secuencias analógicas de significado (Tabla 5). Esto es básico para la extrapolación semántica en los niveles denotativo (plano visual: copa de champán) y connotativo (tipografía: versificación del referente). Asimismo, la metaforización gráfica de los versos dirige el sentido que asumen los componentes del poema visual (Figura 5). Efectivamente, la imagen que proyecta en sí no es real, sino una representación hiperbolizada de la realidad (Figura 6).

Por tanto, el caligrama es una reproducción analógica de su referente. Dado que las unidades mínimas de sentido no varían en su estructura interna, estas son transferidas a nivel connotativo (Garrido, 1979). En efecto, el principio semántico de extrapolación, que parte de la literalidad de los significados, es determinante en la constitución del sentido figurativo tanto de los componentes de la imagen (Figura 5) como de su totalidad.

3.3. Relación semántica en los versos: sintagma y paradigma

En el sistema de la lengua, los signos lingüísticos establecen dos tipos de relaciones: las sintagmáticas (eje horizontal) y las paradigmáticas (eje vertical) (Saussure, 1945). Estos principios planteados por Ferdinand de Saussure (1857-1913) se observan en la estructura gramatical de los versos que constituyen el caligrama (Tabla 6). Respecto al primer plano (sintagma), los elementos se ordenan linealmente uno tras otro en el espacio y tiempo. Dicha ley se observa en la sucesión horizontal de los nueve versos.

Tabla 6

Relación semántica de la versificación: sintagma y paradigma

N.º	S I N T A G M A							P A R A D I G M A
V ₁	Mi	todo						
V ₂	Tu	cuerpo,	tu	bello	cuerpo	de	seda y fuego,	
V ₃	hermoso	cáliz	colmado	de	deseo			
V ₄	dulce	néctar	de	amor	y	miel		
V ₅	es	una	copa	en	la	que		
V ₆	mis	labios						
V ₇	mi	boca						
V ₈	mi	todo						
V ₉	apagan	su	sed					
V E R S I F I C A C I Ó N								

Nota. Para Saussure (1945), en los niveles de la lengua, existen muchas posibilidades de combinar los signos, que van desde el morfema hasta la oración. Partiendo de esta propuesta, se observa que los elementos gramaticales se encadenan entre sí para constituir los versos.

En el plano sintagmático, la sintaxis de los versos obedece a las reglas gramaticales que determinan qué debe ir y con qué en la estructura de una oración. Pero esto solo ocurre en el caligrama «Copa de champagne» (Figura 5), pues en otros como «Oda a la tristeza» (Figura 1) existe una trasgresión del orden sintáctico. Sin embargo, la linealidad como principio existe; por ejemplo, en la Tabla 6 se verifica que V₁ y V₈ carecen de núcleo (nombre o sustantivo), en tanto que el resto sí lo posee. Asimismo, V₂ y V₃ tienen un núcleo («cuerpo» y «cáliz», respectivamente), el cual aparece acompañado por una serie de modificadores (adjetivos, pronombres, posesivos o adverbios) que cambian su sentido.

En el sintagma, los nueve versos forman una totalidad significativa que se constituye a partir de la combinación ordenada de elementos gramaticales. En esta sucesión que se da de modo virtual, existen relaciones de concordancia a nivel morfológico y a nivel sintáctico: «Mis labios» (V_6) y «Mi boca» (V_7) concuerdan en número. Asimismo, en la estructura de los versos se establecen nociones jerárquicas de valor. Como núcleos del sujeto (objeto lírico), «cuerpo» (V_2), «cáliz» (V_3), «néctar» (V_4) y «copa» (V_5) operan por oposición y jerarquía sobre otros elementos que los modifican: los posesivos, las preposiciones y los determinantes.

En el paradigma (eje vertical) o instancia de la selección, las relaciones de asociación pueden presentarse en el plano del significante o en el plano del significado (Santos, 2005). Respecto a los nueve versos del caligrama «Copa de champagne» (Figura 5) las relaciones paradigmáticas se establecen en el nivel del significado; es decir, en el rango semántico. Ejemplo de ello son las analogías miel/dulce (V_4); labios/boca (V_6 , V_7); cuerpo/seda (V_2).

Como se observa en la Tabla 6, los signos a nivel paradigmático tienen una relación común entre sí, una similitud semántica (plano del significado). Tal es el caso de la semejanza sémica entre «cuerpo» y «seda» (V_2): la suavidad. Por otro lado, dicha correspondencia también se da a nivel fonético (plano del significante), entre «copa» (V_5) y «boca» (V_7). Si bien ambos sememas difieren en el sonido, evocan un solo sentido: la satisfacción de la bebida, por un lado, y la de un beso, por el otro.

Entonces, los elementos gramaticales que constituyen la versificación tienen un número finito de asociaciones posibles en el sintagma. Eventualmente, estos grados de interrelación llegan al punto en el cual la oración se constituye como la unidad máxima de sentido, que en el caligrama está representada por el verso. Por el contrario, en las relaciones paradigmáticas no hay un número limitado. En este eje se han seleccionado sememas medulares como «cuerpo» (V_2) y «copa» (V_5) para dar proporción significativa a la imagen «Copa de champagne».

4. El caligrama como signo «semántico»: «El reloj de arena»

Como componente poético visual, los caligramas se circunscriben en la categoría de los signos debido a la forma «icónica» en la que se presentan. Por tal razón, resulta necesario exponer los principales postulados acerca de la naturaleza del signo. El más conocido, de Ferdinand de Saussure, indica que el signo une un significante y un significado: sin esta relación, su existencia sería imposible.

Posteriormente, en el s. xx, Hjelmslev (1972/1976) propone un modelo doblemente binario del signo. Primero, el plano de la expresión, el cual está dado por el propio signo, el objeto perceptible que representa un referente de la realidad. Segundo, el plano del contenido, donde se articulan los semas que constituyen la cadena de significados. Ambos planos poseen dos estratos: una sustancia y una forma (Tabla 7).

Tabla 7

Los planos de la expresión y contenido

	Plano de la expresión	Sustancia	Significante
		Forma	
SIGNO	Plano del contenido	Forma	Significado
		Sustancia	

Nota. Louis Hjelmslev acuñó los términos *plano de la expresión* y *plano del contenido* en sustitución de significante y significado (propuesta del estructuralista Ferdinand de Saussure), respectivamente.

Louis Hjelmslev (1899-1965) amplía la concepción saussureana de signo. Sin embargo, paralela a la propuesta del lingüista suizo, en Estados Unidos de América surge la de Charles Sanders Peirce (1839-1914): el modelo triádico del signo. Este no es la unión de una imagen acústica con un concepto, sino la relación entre un representamen, la forma material en que se evidencia el signo («lo que representa»); un objeto, la cosa referida,

aludida («lo que se representa»); y un interpretante, la voz lírica que produce la relación semántica entre representamen y objeto (Peirce, 1986).

Para efectos de análisis de la estructura lírica del caligrama, tanto de su naturaleza sígnica como de su componente semántico, se han considerado los postulados teóricos de Hjelmslev sobre la doble binariedad del signo (expresión/contenido), además de sus respectivas estructuras. Asimismo, se tuvo en cuenta la propuesta de Peirce (2005) acerca de la esencia tridimensional, que asume el signo en la convención social.

4.1. La semántica de la expresión y el contenido en el caligrama

En el caligrama de la Figura 7, cuyos versos forman la imagen poética de un reloj de arena, el plano de la expresión se evidencia en la individualidad de los sonidos [t], [i], [e], [m], [p], [o] y en las grafías que los representan (<t>, <i>, <e>, <m>, <p>, <o>, respectivamente). «Tiempo» es el semema isotópico que redunda en la estructura textual (plano de la expresión). Ahora bien, la sustancia de la expresión, la masa fónica o el sistema fonológico —que preexiste a la construcción del caligrama— es el fundamento lingüístico que permite la organización en fonemas (/t/, /i/, /e/, /m/, /p/, /o/); y, por consiguiente, el estilo o estética de cada uno de sus versos.

Figura 7*Caligrama «El reloj de arena»*

Nota. En la antigüedad, el reloj de arena tenía como finalidad medir el tiempo en función del volumen y del contenedor. Caligrama reimpresso de 4^o ESO: *ejemplos de caligramas y poemas visuales*, por D. Arnaiz, 13 de febrero de 2011, Menard el Escribidor (<http://menardelescribidor.blogspot.com/2011/02/4-eso-ejemplos-de-caligramas-y-poemas.html>). En el dominio público.

En la Figura 7, la forma de la expresión en el caligrama se manifiesta, primero, en el uso de la anáfora «tiempo»; segundo, en la diseminación del tiempo (semema «tiempo»), el cual es estéticamente redundante; y tercero, en la presentación vertical de los versos. Su enunciación se ejecuta mediante la voz lírica de un locutor poético (Fernández-Cozman, 2021). Conviene enfatizar que, en el nivel semántico, cada una de estas estructuras direcciona un sentido diferente: la anáfora remite a la continuidad; la diseminación, a la omnisciencia; y el último, a la noción vertical del tiempo, diferente a su naturaleza horizontal o cíclica.

Referente a la forma (plano del contenido), en el caligrama (Figura 7) se da paralelamente en dos instancias. Existe contenido tanto en la imagen en sí como en la versificación que lo constituye. El reloj de arena se asocia al significado literal o socialmente convencional, el cual se construye a partir de los semas «objeto mecánico» (S_1), «mide el tiempo» (S_2), «receptáculo hecho de vidrio» (S_3) y «funciona con arena fina» (S_4). Por otra parte, los versos ya no se vinculan al significado, sino al sentido —al nivel pragmático— connotativo o figurativo sobre el tratamiento poético del tiempo. En esta instancia, el locutor poético enuncia un discurso metafórico sobre la brevedad de la vida y el sentido omnisciente del tiempo.

4.2. La semántica triádica del caligrama

Eco (1976/1981) define el signo «como sustituto significante de cualquier otra cosa» (p. 31). Visto de este modo, el signo está en lugar de «la cosa misma», el referente o realidad extralingüística, que puede ser real o imaginaria (Bunge, 1974/2008). Los caligramas se circunscriben en la categoría semiótica de los signos debido a su naturaleza icónica; o sea, el grado de semejanza que existe con el objeto al que refieren (Peirce, 2005). Sobre esta base, se deduce que el caligrama (poesía visual) es un sustituto concretizado y observable que hace presente lo ausente.

El caligrama de la Figura 7, como signo icónico, es la representación de algo que se encuentra ausente, el tiempo. Lo que permite el intento «exacto» de esta sustitución es la articulación de los fonemas /t/, /i/, /e/, /m/, /p/, /o/; la isotopía semántica «tiempo»; la modelación de las grafías que dibujan la imagen, y el sentido de sus respectivas categorías gramaticales y léxicas. Por tanto, el lenguaje semiótico del caligrama en forma de reloj de arena llega a constituir un mecanismo metafórico que marca el inicio y el fin de la existencia. Asimismo, debido a su estructura icónica, es una presencia cognoscible que permite acercarnos a la ausencia del tiempo, el cual asume la función connotativa de un ser omnisciente.

La estructura lírica del caligrama de la Figura 7, así como las Figuras 1 y 5, sigue el modelo triádico del signo. El representamen está constituido por sus respectivos íconos: el reloj de arena, la imagen de Pablo Neruda y la

copa de champán. El objeto al que se refieren connotativamente es el tiempo, la tristeza y el seno, en el orden dado. En el caso del interpretante, aún no se involucra al alocutario o lector empírico que produce otros niveles de sentido.

La relación de estos tres ejes que constituyen la naturaleza icónica de todo caligrama posibilita una semiosis ilimitada. Por otra parte, en cada una de sus estructuras existe un orden semántico que refuerza este *continuum* de sentido o significado. Ello se concretiza en el aspecto literal e icónico de los caligramas (representamen); en el sentido connotativo de «la cosa referida» (objeto); y en la función articuladora de la voz lírica (interpretante), el puente sémico a través del cual se produce la significación.

5. Conclusiones

Con el análisis deductivo-comparativo de la muestra seleccionada de los caligramas «Oda a la tristeza», «Copa de champagne» y «El reloj de arena», se demostró que estas formas innovadoras de la poesía posmoderna no canónica transgreden significativamente la estructura de la lírica moderna. Incluso, llegan al punto de proponer un nuevo modelo estético de la poesía, cuyo principio «gramatical» es la correlación semántica entre la imagen que representa el poema y la letra que lo constituye.

En la estructura lírica del caligrama «Oda a la tristeza», cuya forma presenta el rostro del escritor Pablo Neruda, se verificó que los principios de la versificación que determinaban la estética de la poesía tradicional, así como las reglas métricas que influían en los grados de rima o ritmo, son sustituidos por la ley de proporcionalidad semántica; en este sentido, la relación de correspondencia entre las partes (versos) y el todo (imagen del caligrama). Asimismo, se constató que los semas se organizan jerárquicamente debido a la existencia de semas nucleares, los cuales producen semejanzas de sentido. En el plano silábico, se determinó que la función de las licencias métricas es contraer los versos del caligrama en estrofas, y no generar armonía fonética.

Respecto al segundo caligrama, «Copa de champagne», se comprobó que la simetría es otro principio elemental en la estructura lírica de

los poemas visuales. Esta simetría se genera a partir de los grados de correspondencia significativa entre los semas que constituyen los niveles denotativo y connotativo. Por otro lado, se observó en el análisis de los planos sintagmático y paradigmático que las relaciones analógicas entre imagen (caligrama) y referente (objeto real extralingüístico) se ejecutan mediante un canal semántico: el sentido metafórico de los versos.

En cuanto a la última muestra de estudio, el caligrama «El reloj de arena», se analizaron sus planos de contenido y expresión. Se demostró que, en el caso de su estructura lingüística e icónica, existen cuatro: dos para la imagen en sí y dos para su forma escritural. Además, se ha corroborado que el poema visual es un signo triádico que se circunscribe en la categoría de los íconos.

Finalmente, la metodología aplicada fue relevante para sostener que los caligramas no canónicos de la poesía posmoderna poseen una estructura lírica cuya belleza estética se basa en la correlación semántica entre la imagen y el discurso escrito (letra). Se espera que futuras investigaciones aborden el estudio de los caligramas desde otros enfoques teóricos, y valoren este modelo de arte poético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apollinaire, G. (2007). *Caligramas* (J. Velázquez, Trad., 3.ª ed.). Ediciones Cátedra (Trabajo original publicado en 1918)
- Bieler, L. (1992). *Historia de la literatura romana*. Editorial Gredos.
- Briceno, C., y Durán, E. (2022). El caligrama como herramienta pedagógica para estimular la inteligencia lingüística en estudiantes de francés como lengua extranjera. *Revista de Propuestas Educativas*, 4(8), 3-51. <https://doi.org/10.33996/propuestas.v4i8.918>
- Bunge, M. (2008). *Semántica I: sentido y referencia* (R. González del Solar, Trad.). Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 1974)
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia* (J. García, Trad.). Ediciones Península. (Trabajo original publicado en 1974)
- Carimán, R. (1995). *Pictografías poéticas* (2.ª ed.). Editorial Cuarto Propio.
- Carrillo, L., Zepeda, A., Díaz, M., Pérez, A., Rosales, A., y Rivero, J. (2014). El pez globo, la copa de champagne y las curvas tromboelastográficas: A propósito de dos casos. *Medicina Crítica*, 28(2), 134-138.
- Castillo, G. (1967). *Apuntes de métrica*. Editorial Zig-Zag.
- Chema de Francisco, F. (2008). *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*. Ediciones Árdora.
- Cordoñer, C. (Ed.). (2011). *Historia de la literatura latina*. Ediciones Cátedra.
- Eco, U. (1981). *Tratado de semiótica general* (C. Manzano, Trad., 2.ª ed.). Editorial Lumen. (Trabajo original publicado en 1976)

- Fernández, J., González, B., y Moreno, T. (2004). Consideraciones acerca de las investigaciones en analogías. *Estudios Fronterizos, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 5(9), 79-105.
- Fernández-Cozman, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- Frege, G. (1971). Estudios sobre semántica. (U. Moulines, Trad.). Editorial Ariel.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Ediciones Seix Barral.
- García, G. (2000). *Medida y proporción en la expresión artística*. Universidad de la Rioja.
- García, R. (2011). *La proporción en el arte*. Jorge Baudino Ediciones.
- Garrido, J. (1979) El significado como proceso: connotación y referencia. *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, 19-40.
- Gentner, D. (1989). The Mechanisms of Analogical Reasoning. En S. Londres, S. Vosniadou y A. Ortony (Eds.), *Similarity and Analogical Reasoning* (pp. 199-241). Cambridge University Press.
- Gómez Díaz, R., y Agustín Lacruz, M. (Eds.). (2010). *Polisemias visuales: aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gómez Redondo, F. (Coord.). (2016). *Historia de la métrica medieval castellana*. Ediciones Cilengua.
- Greimas, A. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica* (A. de la Puente, Trad.). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 1971)

- Grupo μ . (1987). *Retórica general* (J. Victorio, Trad.). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1982)
- Guerra, Y. (2009). Palabra e imagen: una forma poética. *Revista de Filología Alemana*, 17, 9-25.
- Halle, M., y Keyser, S. (1980). *Métrica* (Tomo IX). Enciclopedia Einaudi.
- Henríquez, P. (1961). *Estudios de versificación española*. Editorial Universidad de Buenos Aires.
- Hjelmslev, L. (1976). *Sistema lingüístico y cambio lingüístico* (B. Pallares de R. Arias, Trad.). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 1972)
- Jauregi, O. (2008). Sobre la sobre la naturaleza de la sílaba y la estructuración de sus elementos en euskera. *Anuario del Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»*, 42(2), 337-352.
- Kemp, B. (2006). *100 jeroglíficos: introducción al mundo del antiguo Egipto*. (S. Furio, Trad.). Editorial Crítica.
- López, J. (2008). *Historia de la literatura griega*. Ediciones Cátedra.
- Neruda, P. (1963). *Nuevas odas elementales*. Editorial Losada.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Peirce, C. (2005). *Semiótica* (J. Texeira, Trad.; 3.ª ed.). Perspectiva. (Trabajo original publicado en 1980)
- Pilshchikov, I. (2021). El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico. *Revista de Estudios Sociales*, 1(77), 2-22.
- Polo, N. (2019). *Teoría y práctica de la fonología*. Editorial Síntesis.

- Postgate, J. (1999). *La Mesopotamia arcaica*. (C. Pérez, Trad.). Ediciones Akal.
- Pottier, B. (1968). *Lingüística Moderna y Filología Hispánica* (A. Quilis, Trad.). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 1967)
- Quilis, A. (1984). *Métrica española*. Editorial Ariel.
- Rastier, F. (1997). Microsemántica y sintaxis. *Semiosis. Nueva Época*, 1(2), 60-70.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general* (A. Alonso, Trad.; 24.ª ed.). Editorial Losada.
- Solacini, C. (2018). Mosaicos, frescos, vitrales. En U. Eco (Coord.), *La Edad Media, III: castillos, mercaderes y poetas* (pp. 849-853). Fondo de Cultura Económica.
- Torre, G. (1967). *Apollinare y las teorías del cubismo*. Editorial El Puente.
- Urquizar, A., y Cámara, A. (2017). *Renacimiento*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Velarde, J. (1979). Metodología de la gramática generativa. *El Basilio*, (7), 4-15.
- Verani, H. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. Fondo de Cultura Económica.
- Zavala, I. (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín: una poética dialógica*. Editorial Espasa Calpe.