

Las expectativas de lectura del poema lírico. Análisis de un poema de Jaime Siles

El presente trabajo pretende inscribirse en el ámbito del análisis semiótico del texto literario, pues, aunque se ocupa de las expectativas del lector, quiere vincularlas al texto dentro de una concepción de la pragmática como rama fundamental de la semiótica que se interesa por determinadas propiedades de los textos que sólo pueden ser explicadas considerando su relación con el contexto extraverbal y con los participantes en el acto comunicativo. Creo, pues, con García Berrio, que «la última instancia generatriz de literariedad o poeticidad se sitúa real y teóricamente en el texto. Es decir, en la más completa y compleja intuición del discurso que poseen respectivamente su emisor y su receptor, en nuestro caso el creador y el público literarios»¹. Quiere esto decir que las peculiaridades del texto no son significativas en sí mismas sino por su función y, consecuentemente, por la disposición receptora que permite el cumplimiento efectivo de dicha función en el destinatario. Conviene, pues, hacer hincapié en que la relevancia semiótica y artística no se en-

(1) Cfr. GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, Literariedad/Poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", en 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, p. 127.

cuentra solamente en el texto, ni solamente en el lector, sino en su interacción, esto es, en la *actitud* del lector hacia las *estructuras* del texto, o, si se prefiere, en la actitud de lectura que las estructuras del texto exigen para poder ser interpretadas como fenómeno literario.

La poesía lírica, más que otros géneros, muestra abundantes y evidentes artificios lingüísticos. Considerados desde una perspectiva lingüístico-comunicativa común, no poética, dichos artificios resultarían o bien gratuitos y antieconómicos, o bien incoherentes y, por tanto, ininterpretables. La perspectiva estética, en cambio, tiende a otorgarles una función y/o un sentido al acoplarlos a las expectativas de lectura que el género exige. En mi opinión, la actitud del lector de poesía lírica está conformada por las expectativas de unidad (o totalidad), de sentido oblicuo (o connotativo) y de sentido expresivo (o afectivo). Estas expectativas ponen al lector en disposición de integrar en una percepción coherente y satisfactoria cualquiera de los artificios de los que emplea la poesía lírica. No trataré, sin embargo, de procedimientos específicos, sino sólo de su función artística, adoptando para ello la literalidad de la definición de Goldmann de obra de arte valiosa como «tensión superada, en un plano no conceptual, entre la extrema unidad y la extrema riqueza, entre, de una parte la multiplicidad de un universo imaginario complejo y, por otra parte, la unidad y el rigor de la creación estructurada»², despojada de sus connotaciones sociológicas.

En primer lugar, la expectativa de unidad. «La comprensión, como quiere Culler³, es necesariamente un proceso teleológico y una apreciación de la totalidad es el fin que rige este proceso. Idealmente, deberíamos poder explicar todos los elementos de un poema y, de entre las explicaciones totales, de-

(2) Cfr. GOLDMAN, L., *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1970, p. 90.

(3) Cfr. CULLER, J., *La poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona, 1978,, p. 244.

beríamos preferir las que mejor consiguieran relacionar los elementos unos con otros en lugar de ofrecer dos explicaciones separadas y sin relación». En suma, lo primero que espera el lector es que todos los elementos del texto puedan ser comprendidos en una misma dirección significativa, tengan un sentido en relación con la globalidad del poema. El lector, pues, se basa en la suposición de que en el poema nada sobra ni nada falta, sino que todo funciona en relación con todo dentro de una línea de sentido —que no tiene por qué estar predeterminada por el texto— hacia la que es preciso hacer confluir hasta la más mínima información. Nos ocupamos aquí sólo de lo semántico, pero resulta interesante notar cómo la función de la métrica, tan esencial en el género lírico, va también por el mismo camino. Recuérdense, a este propósito, las palabras de Octavio Paz: «La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo». Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo». Y más adelante, «El poema fluye, marcha. Y este fluir es lo que le otorga unidad. (...) En suma, la unidad del poema se da, como la de todas las obras, por su dirección y sentido»⁴.

La expectativa de unidad, por su carácter integrador, no funciona separadamente de las demás expectativas, sino que, actuando conjuntamente, les sirve de dirección.

Efectivamente, ante, por ejemplo, las incoherencias lineales o la falta de valor referencial que frecuentemente podemos encontrar en las frases del poema, la expectativa del sentido oblicuo permite al lector entender el texto connotativa-

(4) Cfr. PAZ, O., *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1976, p. 57 y 159.

mente de acuerdo con la orientación significativa reconocida gracias a la puesta en funcionamiento de la expectativa de unidad.

Por último, la expectativa de sentido oblicuo se complementa con la expectativa de sentido expresivo en virtud de la cual el lector espera que las expresiones del poema lírico, cuando no poseen un significado literal (y aun poseyéndolo), signifiquen, tras su aparente incoherencia, una actitud, una disposición, una manera de ver las cosas por parte del sujeto implícito en el texto.

El lector realiza la construcción de la unidad del poema reconociendo o proyectando en el texto algún posible modelo de organización (oposición, transformación, predicación...) ⁵. Frecuentemente, y este es el aspecto que voy a tratar, el lector organiza los estímulos del texto en torno a una unidad temática, atribuyendo intuitivamente un factor semántico estable, recurrente, a los distintos elementos del poema, a las variaciones léxicas y frásticas. Los factores semánticos recurrentes constituyen, pues, temas o subtemas que la lectura pone en relación para formar con ellos una figura semántica unitaria y totalizadora.

El sentido oblicuo y expresivo, por su parte, constituye una riqueza muy particular que procede igualmente de las correlaciones que el lector puede establecer entre las expresiones y vocablos del poema. «La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro, o como un cohete en el momento de estallar en el cielo» ⁶.

Pero, en definitiva, la libertad no es sino posibilidad de relación, por eso la actualización y reconocimiento por el lector de las entrañas de la palabra, de sus sentidos y alusiones depende de que pueda ser relacionada simultáneamente con

(5) Vid. CULLER, J., *Op. Cit.*, pp. 248-249.

(6) Cfr. PAZ, O., *Op. Cit.*, pp. 21-22.

distintos elementos del texto, para fundar con ellos varios paradigmas textuales, cada uno de los cuales aporta un valor semántico específico.

Sin embargo, estos valores semánticos, múltiples y dispersos, carecen de contornos, no existen fuera de la operación de relación efectuada por el lector, aunque promovida por el texto. Tanto temas como connotaciones expresivas son percibidos, por tanto, intuitivamente, sin que medie conceptualización alguna, sin que el lector los categorice en formas léxicas o gramaticales; constituyen, pues, ideas estéticas en el sentido kantiano de la expresión, es decir, representaciones de la imaginación que provocan «a pensar mucho sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»⁷, salvo el lenguaje de la obra.

El análisis, en cambio, se esfuerza por hallar una denominación metalingüística que traduzca o reproduzca los temas e incluso los valores connotativos. Por lo que se refiere a los primeros, a los temas, tal denominación es aproximativa, genérica y empobrecedora; su utilidad reside en el hecho de que permite mostrar la posibilidad subyacente de relación entre los elementos textuales, la base virtual de recurrencia entre unidades heterogéneas. El tema está despojado de toda la riqueza particular que el texto ofrece; es una abstracción científica cuyo valor depende de que se hayan establecido correspondencias suficientemente aceptables para el lector entre tema y unidades del texto⁸. No es mi propósito estudiar ahora las diversas clases de temas y subtemas, ni sus modos de organización en la lectura del poema. En general, cabe concebir al texto como estructurable en torno a un solo tema

(7) Cfr. KANT, E., *Crítica del juicio*, ed. Porrúa, México, 1978, p. 283.

(8) Vid. ZOLKOVSKIJ y SCEGLOV, "Poetics as a theory of expressiveness: towards a 'theme -expressiveness devices- text' model of literary structure", *Poetics*, 5, nº 3 (19), September 1976, pp. 207-246.

que reúne, asume y da coherencia a los (sub)temas de menor nivel de abstracción y, en última instancia, a todos los valores sémicos particulares. Por tanto, el tema es el núcleo en torno al cual el lector organiza y articula las connotaciones, las cuales, al incidir sobre el significado temático —abstracto, por su propia naturaleza— lo definen, lo precisan, lo individualizan y lo hacen polivalente.

Las connotaciones y los valores semánticos expresivos reciben, en el análisis, el mismo tratamiento que los temas, es más, frecuentemente constituyen auténticos temas: es decir, son percibidos como figuras semánticas recurrentes: el análisis puede intentar una denominación aproximativa, si bien es suficiente con mostrar la relación entre dos términos, de cuya semejanza y/o diferencia brota el valor connotativo.

La puesta en relación de las unidades del texto se ve favorecida por múltiples artificios; quisiera, sin embargo, destacar uno de ellos, el emparejamiento (*coupling*) formulado por Levin en su libro *Estructuras lingüísticas en la poesía*⁹. Como es sabido, el emparejamiento consiste en la colocación en posiciones equivalentes de elementos fónica y/o semánticamente equivalentes: *y es otear el aire, / arañar el misterio, / acuchillar la sombra*. El propio Levin atribuye al emparejamiento la función de producir el efecto estético de unidad. Mi opinión es que en muchos casos las estructuras paralelas y comparables de los emparejamientos actúan de estímulos textuales para que el lector extraiga de las unidades situadas en posiciones equivalentes sentidos expresivos y connotativos. El poema que vamos a analizar está lleno de ejemplos que nos permitirán ilustrar la doble funcionalidad del procedimiento. En los dos primeros versos

Se te puede buscar bajo un ciprés de espuma.
en los dedos del aire, metálico, del sueño,

(9) Ed. Cátedra, Madrid, 1974.

ocupan posiciones paralelas *espuma* y *sueño*. Para formar emparejamiento deben presentar equivalencia fónica y/o semántica; la fónica, desde luego, es muy leve; la semántica, a simple vista, inexistente. Pues bien, la equivalencia posicional invita al lector a buscar, en un primer tiempo, la semejanza y, por tanto, su contribución a la unidad, y en un segundo momento, la diferencia y, consecuentemente, su valor connotativo. Se podría decir entonces, como Max Black de la metáfora, que el emparejamiento, cuando es más eficaz, crea la equivalencia semántica, más que basarse en una equivalencia preexistente.

En nuestro ejemplo, la semejanza podría formularse, metalingüística y aproximativamente, con términos como 'EVANESCENTE' o 'FUGITIVO', mientras que la diferencia podría ser expresada por términos como 'LIQUIDO'/'FANTASTICO' o 'FISICO'/'MENTAL'.

Pasemos, pues, al poema y a su análisis:

DAIMON ATOPON (Jaime Siles)

I

Se te puede buscar bajo un ciprés de espuma,
en los dedos del aire, metálico, del sueño,
en un volcán de pájaros incendiados de nieve
o en las olas sin voz de los peces de plata.

Te ocultas en los ríos,
en las hojas de piedra,
en las lunas heladas.
Vives tras las venas,
al borde de los dientes,
invisibles en la sangre, desnuda, de la aurora.

Te he visto muchas veces arder en los cristales,
saltar en las pupilas,
consumirte en los ecos de un abismo innombrable.

Tu sombra me dio luz,
acarició mi frente,
se hizo cuerpo en mi boca.
Y tu mirada quema, relámpago de hielo,
humo de las cejas,
lava.

II

Arbol de olvido, tú,
cuerpo incesante,
paloma suspendida sobre el vértigo.

Hay una sal azul tras de tus cejas,
un mar de abierto fuego en tus mejillas
y un tic-tac indecible que me lleva
hasta un profundo dios hecho de espuma.

Y es otear el aire,
arañar el misterio,
acuchillar la sombra.

Y te voy descubriendo,
metálica mujer, entre el espino:
un murmullo de sangre transparente
en el rostro perdido del silencio.

III

Por ti la luz asciende a mediodía,
arena prolongada hasta mis labios,
hilo de tierra ardiente y presurosa
donde el espacio brota más intenso.

Es un géiser de espuma,
de interrumpida lava,
de paloma incompleta
que multiplica el aire en dimensión de voces.

Todo es música, nota, diapasón.
Hasta los cuerpos, en la nada, suenan.

ESQUEMA DE ANALISIS

1.— El título como filtro.

- Distinción entre *tema* (categoría semántica recurrente) y *asunto* (objeto, real o imaginario, al que se refiere el texto y al que se aplica el tema).
- *Daimon atopon*: expresión griega que significa *genio misterioso, espíritu sin lugar*. Puede tener valor de asunto o de tema.
- Asunto: referencia al amor y/o a la amada (*te, tu sombra, tu mirada, metálica mujer*).
- Tema: sentido global de lo que se dice del asunto.

2.— Título y tema: tanto el título como el emparejamiento inicial permiten presumir que el tema más general del texto pueda expresarse, aproximativamente, con un término como EVANESCENTE, que, a su vez, puede describirse como «alternancia de PRESENCIA y AUSENCIA, ir y venir, ser y no ser». Por tanto, todas las unidades textuales han de poder ser referidas a uno de estos tres términos:

- (i) EVANESCENCIA: *ciprés de espuma, sueño, olas..., arder..., consumirte en los ecos..., árbol de olvido, profundo dios hecho de espuma, sangre transparente, rostro perdido del silencio, géiser de espuma, interrumpida lava, paloma incompleta.*
- (ii) PRESENCIA: *se hizo cuerpo, cuerpo incesante, te voy descubriendo, | metálica mujer, entre el espino, Por ti la luz asciende a mediodía,...*
- (iii) AUSENCIA: *te ocultas..., vives tras de..., Y es otear el aire, arañar el misterio, acuchillar la sombra.*

2.1.— El carácter puramente tentativo del tema permite incluir bajo la rúbrica EVANESCENCIA expresiones paradójicas que reúnen lo positivo (el ser) con

lo negativo (el no ser): p. e.: *tu sombra me dio luz*. De la misma manera, se pueden incluir, bajo la rúbrica del ser ciertos elementos 'materiales' como *ciprés, cuerpo, espino*, frente a la 'inmaterialidad' de *aire, misterio, sombra*.

2.2.— La unidad del tema supone la visión simultánea de los dos momentos de la evanescencia, ausencia y presencia; las mismas fórmulas que la expresan (*dios de espuma, sangre transparente*) revelan dicha unidad. Es preciso, pues, al incluir dentro del tema los elementos que significan presencia y ausencia separadamente, tener en cuenta que su sentido implica el de su contrario¹⁰.

2.3.— El tema puede ya considerarse expresivo en la medida en que refleja una *visión* del sujeto implícito y no un carácter objetivo del amor y/o de la amada.

2.4.— Cada expresión significa el tema de una manera particular e intraducible, que el lector percibe como connotación.

3.— Las connotaciones, constitutivas de un conjunto de sentidos expresivos que enriquecen, matizan e individualizan el significado temático, dependen tanto de la imposibilidad de encontrar un sentido denotativo a las expresiones como de la relación perceptible entre dos o más unidades textuales. Se podría afirmar que la incoherencia lineal de ciertas oraciones invita a que el lector busque, a través de la relación con otros elementos del texto, el sentido connotativo.

3.1.— Este, sin embargo, no alcanza su auténtico valor más que apoyándose, proyectándose en el asunto y en el tema, de manera que la denominación metalingüística de las connotaciones sólo es aproximada y gené-

(10) Vid. COHEN, J., *El lenguaje de la poesía*, Gredos, Madrid, 1982, Cap. II, *La totalización*, pp. 69 y ss.

rica, formula la conexión semántica entre dos o más expresiones —origen de su perceptibilidad—, pero no el sentido individual de cada una de ellas, que depende de su dimensión afectiva y de su relación con el asunto, el tema y las demás connotaciones.

3.2.— Teniendo en cuenta estas consideraciones, podemos señalar los siguientes ejes connotativos; insisto en que la denominación pretende mostrar más que nada la posibilidad de relación entre las unidades:

- (iv) BLANCURA: *espuma, nieve, plata, paloma, espuma.*
- (v) TRANSPARENCIA, LUMINOSIDAD: *lunas heladas, aurora, luz, cristales, sangre transparente, etc.*
- (vi) ERUPCION, NACIMIENTO: *volcán de pájaros..., géiser, tu sombra me dio luz, se hizo cuerpo, por ti la luz asciende, el espacio brota,...*
- (vii) ARDOR: *pájaros incendiados, arder en los cristales, géiser, volcán, lava, tierra ardiente.*
- (viii) MULTIPLICIDAD: *géiser, volcán, ecos de un abismo, arena prolongada, que multiplica el aire...*
- (ix) SONIDO: *ecos, tic-tac, murmullo, dimensión de voces, Todo es música...*
- (x) INACCESIBILIDAD: *consumirte en los ecos de un abismo innombrable, paloma suspendida sobre el vértigo. Y es otear el aire...*

4.— Nótese como la ambigüedad y la polivalencia de los vocablos depende de la multiplicidad de sus relaciones, de su inclusión en más de un eje temático o de connotación.