INTRODUCCIÓN

LEER UN POEMA, ENTENDER UN POEMA

Un poema (cualquiera de los once que se analizan o de los veintidós que se proponen para su análisis en este libro) es un signo literario en el que el lenguaje se ha sometido a unas reglas de juego que le han dotado de *función poética*, que lo convierten en un modo de crear y comunicar que llamamos *poesía*.

Analizar un poema, entender un poema, es una actividad de reflexión filológica que es necesario realizar, como docente o como lector, siguiendo un método, un camino posible que se intenta mostrar en los siguientes once ejemplos que se desarrollan en otros tantos capítulos. En esta Introducción se marcan tan sólo unas pautas generales para abordar el análisis del discurso poético, a partir del objetivo fundamentalmente docente que quiere tener este libro desde la primera página hasta la última.

El título con el que se presenta este volumen coincide deliberadamente con el que figura al frente de un capítulo de un importante libro del profesor Lázaro Carreter, *De poética y poéticas* (Madrid, Cátedra, 1990), ya que lo que se intenta en las páginas siguientes es una manera de poner en práctica lo expuesto por el profesor Lázaro en el trabajo citado y en los inmediatamente anteriores y posteriores, reunidos en el mencionado libro. Allí Fernando Lázaro constata un hecho de partida en la lectura de la poesía y plantea un reto, un apasionante reto, al que este libro quiere contribuir en la proporción que el lector quiera concederle:

> Resulta innegable que existe en las personas una disponibilidad psíquica para la comprensión de la lírica, al igual que para aprender el lenguaje matemático o el griego antiguo. Pero también lo es que la adquisición de habilidades para la lectura comprensiva de la poesía resulta de circunstancias individuales [...] Instrucción que consiste en una capacidad para reproducir lo que, a otro propósito, llamaba Ortega «gestos mentales» del poeta, mejor, de aquel poema concreto. El lírico brinda pistas al lector, con alusiones a su mundo y su idioma familiar [...] Convertirse en lector de lírica resulta de una capacitación larga, paciente y a prueba de desánimos. Y a ella sólo acaban llegando quienes, por haber logrado sucesivas victorias, se han persuadido

de que el esfuerzo valía la pena [...] No hay fórmula para entender la poesía que no sean la lectura y continuada frecuentación para que nuestro espíritu se mueva por los mismos cauces que los del poeta. En la seguridad de que, si éste [el esfuerzo] es grande, pocas cosas lo pueden remunerar más que aquel recorrido por su reino imaginario (*op. cit.*, p. 75).

FORMA Y SENTIDO DEL TEXTO POÉTICO

Es en el discurso lírico en donde de forma más patente se pone de manifiesto la inseparabilidad y la absoluta interrelación entre forma del significante y forma del significado [considerando el poema, según se decía antes, como un signo literario, como propone Hjelmslev (1972), y tal como hace tiempo ya lo había sugerido Benedetto Croce; 1935]. La permanente interdependencia que se da entre esos dos planos en el discurso poético ya había sido enunciada por Roman Jakobson (1977) cuando afirmaba que tal discurso surge mediante la selección y combinación de signos en una secuencia presidida por el principio de equivalencia, es decir, relacionando los elementos fónicos (y rítmicos) con los semánticos de cada signo, en una unidad coherente superior, que es todo el poema, todo el signo poemático. En ese principio de equivalencia (los «couplings» o emparejamientos de los que habla Samuel E. Levin; 1974) radica para Jakobson la característica más llamativa del discurso poético, la más fehaciente presencia de la *función poética*.

Lo primero que de todo lo anterior se deduce es que parece correcto afirmar que el verso supone la marca de inmediata identificación de la poesía: el verso (el lenguaje versificado, con todo lo que ello supone de sometimiento a una serie de ritmos e iteraciones) se opone, más que a la prosa en sí misma (todos conocemos —y sobre todo en este siglo XX al que pertenecen todos los poetas y poemas con los que se ejemplifica— magníficos ejemplos de poemas en prosa, de *prosa poética*, firmados por Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Rosales, etc.) a la lengua funcional, simplemente denotativa.

Por otra parte, la distinción entre un texto versificado —y no estoy pensando en el desarrollo exorbitado del versículo que puede darse en la poesía actual— y otro no versificado es una distinción que salta a la vista, ante cualquier página impresa.

La poesía lírica tiende a producir un efecto de condensación y unidad. A ello contribuyen varios recursos formales (y retóricos, en cierto modo) tales como ritmo, repeticiones, estribillos en las formas líricas populares, rima, etc. Por otra parte, en el texto lírico sólo puede haber participación íntima o inmediata. La lírica anula el espacio. El yo lírico, distinto siempre de la primera persona gramatical de la autobiografía y del diario íntimo, diluye sus contornos en la totalidad de la experiencia poética.

La poesía tampoco permite —salvo que sea poesía narrativa o épica, que participa entonces de recursos propios del discurso narrativo— la inclusión de descripciones semejantes a las de las novelas, ya que la efectiva presencia de esas descripciones equivaldría a dar entrada en el terreno esencial de la lírica de objetividades del mundo exterior, que le son impropias. Eso no quiere decir que no haya poesía lírica basada en lo descriptivo. Épocas enteras de nuestra historia literaria, como el Romanticismo, abundan en ella (citar el largo poema *Granada* de Zorrilla bastaría para demostrarlo), sino que esa poesía descriptiva sólo es líricamente válida cuando no se queda en el simple inventario de elementos, seres o cosas, sino que tales descripciones tienen, de inmediato y en una lectura profunda del poema, una potenciación simbólica y expresiva que revaloricen su aparente valor simplemente denotativo, y que incluso se puedan convertir en imágenes-símbolo. Un ejemplo de lo que digo podría ser el poema de Machado «A José María Palacio», en donde la evocación descriptiva de una primavera soriana es —en una lectura al sesgo que pediría su propio autor— la evocación de un trasmundo, el de la muerte y el de la muerta Leonor, enterrada en su «blanco espino», y el incontenible deseo —¿quimera?, ¿imposible mito?— de una resurrección hacia la vida, como la Naturaleza (Leonor ya lo es) resucita cada abril de cada año.

Este aspecto fundamental de la poesía lírica está relacionado con su dominante de estatismo, frente al dinamismo que representa la narrativa y el drama. En el poema no suele haber un fluir de la temporalidad (que es esencial en la novela y en el teatro). Y esto es porque en la lírica propiamente dicha no hay —por lo general— una historia que narrar (el poema épico narrativo es en muchos casos una variante formal del relato).

Este carácter ni discursivo ni narrativo de la verdadera lírica se refuerza con la puesta en juego y valoración del *Simbolismo*, que inicia una revalorización de la estética de la sugerencia, una intensa exacerbación de la sugerencia, de la connotación impresa en el signo lingüístico poético, evitando la recta y directa designación de las referencias externas o internas, sustituidas por la elusión, la alusión, la evocación, la sugerencia tan sólo. Posición que se enriquece (y se acentúa) sobremanera con las vanguardias y los *ismos*, en los que cada vez más lo rítmico, lo aliterativo, lo métrico, lo léxico (las relaciones caóticas de que hablaba Leo Spitzer; 1968) lo sintáctico, rompiendo la norma estándar, adquieren progresivo protagonismo conformador de la lírica que se ha desarro-

llado en el presente siglo. De tal modo que, a partir del postsimbolismo, podemos afirmar que toda la lírica (con la excepción, en nuestros pagos, de una cierta poesía realista, testimonial en la mitad del siglo) ha enarbolado el repudio de lo discursivo, en cualquiera de sus formas, como bandera fundamental, esforzándose, con oficio bien ejercitado, en abolir todo proceso analítico que se derive de la ordenación sintáctica acostumbrada, suprimiendo cualquier nexo de conexión de las palabras con sus referentes —si los hay consciente y racionalmente formulados— y subordinando el núcleo expresivo del poema a una imagen (a veces imagen visionaria) que da sentido hermético, y por ello más expresivo, al poema, en una primera lectura sólo superficial. El poema lírico va exigiendo así una cada vez mayor complejidad que exige un receptor cualificado. Globalmente la poesía lírica de nuestro siglo en toda la literatura occidental parece haber hecho causa común con el lema elitista de Juan Ramón «a la inmensa minoría». La imagen poética —como dice acertadamente Aguiar e Silva (1972)— es «profundamente reductora del discurso, por su estructura englobante».

El poema utiliza cualquier recurso, gráfico o espacial (los blancos también *significan* en poesía, se ha dicho, y es fundamental la composición tipográfica de la página) para potenciar esa dimensión simbólico-significativa de su mensaje. Valga, a título de ejemplo entre un centenar, dos citas de la poesía de Gerardo Diego:

a) el poema «Ajedrez» del libro *Limbo*. La disposición de los elementos verbales de la imagen que remata este poema, refuerza el contenido de la misma:

Alguna vez ha de ser

La muerte y la vida
me están
jugando al ajedrez.

b) El otro ejemplo afecta a un (aparente) juego del significante, que se explica —para dejar de ser simple juego intrascendente— desde la concepción última del poema, en el plano de la sustancia y de la forma del contenido. En uno de los últimos libros de Diego (*Cementerio civil*, de 1972) figura un poema titulado extrañamente «Queriman Gejor», y que no es otra cosa que una inteligente y sugerente glosa de las *Coplas* de Jorge Manrique, según se pone de manifiesto —en la métrica elegida y en la repetición parcial de algún sintagma del modelo que se sigue— desde la primera estrofa del poema:

Recuerde el cuerpo dormido,
por última vez despierto
contemplando
lo que fue mástil, vencido,
en la barra de la muerte,
zozobrando.

Tal vez la fuerza de lo tantas veces releído nos haga pasar inadvertidamente, a la primera lectura, por el hecho de que ahora Diego, a diferencia del poeta del XV, no está invocando al alma, sino al cuerpo. El alma, tras la muerte, huye; pero un poeta de nuestro siglo, que transita por una ideología mucho menos teocéntrica que la del siglo XV, se acuerda del componente que queda aquí abajo, y que Manrique despreció y olvidó: el cuerpo vencido, doblegado, por la vejez primero y por la muerte después, y que, anhelante de un nuevo desposorio, le pide al alma que no lo deje en el dique seco de la no-vida:

Y el alma le grita: espera,
que ahora vuelvo, duerme en cuna
sin vaivén.
Y el cuerpo a su compañera:
ven pronto, mi sol, mi luna,
álzame, bésame, ven.

Estamos ante un texto en el que, partiendo de una intertextualidad literaria que el lector está obligado a reconocer, se ofrece desde una nueva perspectiva lo que aquel modelo proponía. Diego —dicho de forma rápida y sencilla— ha vuelto del revés el poema de Manrique. Y para significar esa inversión de sentido, el poeta juega con la tipografía, buscando primero la sorpresa y la perplejidad del lector, y luego su complicidad para dotar de plena coherencia lo que parecería inicialmente un juego intrascendente, incoherente, absurdamente extraño. Y es que el rótulo « ueriman Gejor», situado ante un espejo, nos da la clave: «Jorge Manrique» leído de derecha a izquierda. Una «broma» de linotipia que apunta, perfectamente, hacia el fondo significativo del poema.

Así pues, el poema es un signo en el que las funciones connotativas del lenguaje están especialmente desarrolladas. Y de tal modo es importante el plano connotativo, que éste, unido al denotativo, es lo que modifica el discurso normal, funcional, para convertirlo en el lenguaje poético, según unos procedimientos o

reglas de combinación y de formulación que afectan tanto al plano de la *forma del significante* como al plano de la *forma del significado*.

Así pues el discurso poético somete sus materiales que toma del lenguaje estandarizado —fónicos y semánticos— a un código bastante concreto (e incluso más preciso que en el discurso narrativo o el dramático) que debe ser desentrañado en el entendimiento de cada poema, es decir, de cada *signo poético*.

LA FORMA DEL SIGNIFICANTE

1. El lenguaje, materia prima de cualquier discurso literario, está sometido en el discurso poético a unas manipulaciones combinatorias, iterativas, muy concretas, que potencian el aspecto rítmico, clave en ese discurso. Tales manipulaciones son de cuatro clases y representan cuatro tipos de ritmos: ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de tono y ritmo de timbre.

El examen de cada uno de esos cuatro ritmos, en un poema no versolibrista, tiene especialísima importancia tanto para caracterizar el estilo poético concreto de un autor como para situar ambos —poema y poeta— en la diacronía literaria y bajo una estética determinada.

De ahí que el primer requisito que se exige en el entendimiento de un poema sea el someterlo a un análisis métrico. También, por supuesto, en el caso de los poemas formalizados en verso libre o en versículos, pues en ese caso se deberá reducir el primer ritmo a una estructura de cláusulas cuantitativas y acentuales asociadas con metros dominantes, y a partir de ahí se aplicará el análisis de los cuatro ritmos, dentro de las posibilidades métrico-estilísticas de cada uno de ellos.

Dentro del ritmo de tono adquiere especial relevancia en el análisis la consideración de los encabalgamientos en sus diversas variantes: abrupto, suave, léxico o sirremático. Siempre que se detecta un encabalgamiento se deben buscar los efectos expresivos que se pretende con este recurso, puesto que ese desplazamiento de la pausa versal, o de la cesura, fuera de su lugar habitual, para restablecer la paridad entre estructuras fónico-rítmicas y estructuras sintáctico-semánticas, nunca es algo gratuito en el idiolecto poético de un autor determinado, sino que debe estar siempre al servicio, por analogía o por contraste, de una expresividad determinada, para subrayar el significado último (en el genotexto) del poema o de algún matiz del mismo. Una vez más (y en el caso del encabalgamiento se hace especialmente relevante) un dato del plano de la forma del significante se combina, en coherencia expresiva, con un dato del plano de la forma del significado.

En el ritmo o sólo interesa el análisis de la rima que relaciona unos versos con o sea parcial o total, final o interna), aunque sea un aspecto fundamental. Dentro de este ritmo interesa considerar igualmente el simbolismo fónico y una serie de efectos expresivos que interesan a la fonoestilística. Se parte del hecho básico de que el valor evocativo de los sonidos tiene una efectividad latente, de lo que se sigue una restricción necesaria, la de que el sonido sólo *significa* «en potencia» y por tanto sólo manifiesta su valor si el significado del vocablo lo apoya o, al menos, no lo contraviene.

Así pues, todo lo que se relacione con la *fonética impresiva* y con el *simbolismo fónico* va encaminado a establecer un sugerente acercamiento —lo más riguroso posible— a los valores imitativos y expresivos latentes en las unidades sonoras sin significado *per se,* asentando sus distinciones en hechos articulatorios objetivos. Es evidente que la formulación práctica más sencilla y más evidente de la *fonoestilística*, en el signo poético y en el lenguaje estandarizado, sería la *onomatopeya* o el *verso onomatopéyico*, como éste elegido de la poesía vallejiana

> 999 calorías
> Rumbbb... Trrraprrr rrach... Chaz.

La onomatopeya, en el discurso poético exclusivamente, puede presentarse, simplemente, como una oposición marcada a la gramaticalidad de la frase en que se inserta, o bien constituirse en verdadero núcleo expresivo de ese discurso poético, mediante la potenciación de otro recurso que también tiene que ver con el «ritmo de timbre»: la *aliteración* o repetición de sonidos en el verso.

Veamos este fragmento de un poema del primer libro machadiano, «El viajero»

> Serio re**t**ra**t**o en la pared **c**larea
> **t**odavía. Noso**t**ros divagamos.
> En la **t**ris**t**eza del hogar **g**olpea
> el **tic-tac** del reloj. **T**odos **c**allamos.

en donde la sucesión alternativa de consonantes dentales y velares anuncian y acompaña el juego, totalmente onomatopéyico y ya lexicalizado, del último verso, en el que se nombra explícitamente el «tic-tac» del reloj. En ocasiones el verso onomatopéyico se desliga del significado del texto o se asocia a él, para potenciarlo desde este ritmo de timbre. En el primer caso tendríamos un uso ex-

clusivamente léxico de la fonoestilística. Por ejemplo, en el prólogo a *La Pájara Pinta* de Rafael Alberti:

¡Landón
landera,
deralón,
dinera,
nedirlín
nedirlón
nedirlera,
ronda,
rondalín,
randul,
faró,
faralay,
guirí,
guirigay,
bul!

En el segundo, la *onomatopeya* quiere traducir, como una imagen más en el conjunto de otras imágenes, el mundo caótico que se quiere presentar y emular en un poema determinado. Así ocurre también en otro poema albertiano perteneciente al gran libro *A la pintura* y que está dedicado a los cuadros de El Bosco. Allí la extraordinaria potenciación fónica del significante (incluida la deliberada utilización de la rima) unida al recurso de la enumeración caótica (plano del significado léxico) permiten codificar (y comunicar) esa sensación de caos, de amalgama informe que dejan en quien los contempla los cuadros del gran pintor holandés:

El diablo liebre,
tiebre,
notiebre,
sipilipitiebre,
y su comitiva
chiva,
estiva,
sipilipitriva,
cala,

empala,
desala,
traspala,
apuñala
con su lavativa.
Barrigas, narices
lagartos, lombrices
delfines, volantes,
orejas rodantes,
ojos boquiabiertos,
escobas perdidas,
barcas aturdidas,
vómitos, heridas,
muertos.
Predica, predica,
diablo pilindrica...

Por último, en otras muchas ocasiones el fonosimbolismo sirve de enlace perfectamente pensado entre el plano de la expresión y el plano del contenido, para reforzar el coherente enlace entre ambas caras, solidarias, del discurso poético. Es ya clásica referencia en este sentido la de estos dos endecasílabos garcilasianos:

En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba

A partir del simbolismo acústico se llegaría al simbolismo cinético o capacidad que se concede a los fonemas para sugerir el movimiento, el ritmo en la realidad referencial que ofrece el poema. Y así se puede decir que hay agrupaciones sonoras de vocales agudas que connotarían velocidad, dureza, rapidez, en tanto que una concentración de vocales graves se correspondería con la sensación de lentitud.

En el marco del simbolismo fónico aparecen junto a la *onomatopeya* las llamadas *palabras expresivas.* El profesor Emilio Alarcos (1976: 231) afirmaba que los sonidos no son portadores de sugerencias significativas en abstracto y por sí mismos, sino que sólo son portadores de una potencial significación subsidiaria: «Los fonemas son expresión de contenidos (afectivos, imaginativos) sólo cuando van acumulados dentro de significantes que se asocian con

significados en que se contienen esos valores afectivos e imaginativos; de lo contrario, el valor significativo de los fonemas se *neutraliza*, pierde toda intención diferencial.»

No debe olvidarse que esta cuestión del simbolismo fónico enlazaría con el arduo problema de la arbitrariedad del signo, asunto que rebasa la limitada extensión de este prólogo. Pero es un hecho indudable que la poesía, por lo general, opera con los significantes —en el plano de la *forma del significante*— como si éstos tuvieran una dimensión significativa propia. Por otra parte, el verso no es más que una estructura fonosemántica (según lo define Cohen; 1974) que no existe sino como relación de sentido y sonido. Y todo ello conduce a concluir que la secuencia sonora, en el análisis del poema, es sustancial, y que por tanto la ordenación fonológica de un poema es deliberada y significativa, frente a la lengua no poética que, en cambio, no controla el reparto de los fonemas, su mayor o menor acumulación o frecuencia. Iteraciones, recurrencias o simetrías fónicas constituyen las mejores marcas de la «impresividad fónica» del poema (especialmente en el recurso conocido como «aliteración», que es el más frecuente y el de más rico y variado rendimiento expresivo).

Pero conviene no olvidar que una expresividad fónica dada no es algo que pertenezca, exclusivamente, al plano del significante de un signo determinado (que al cambiar de contexto podría anular o cambiar ese simbolismo fónico), sino de todo el signo; y esa simbología fónica queda verdaderamente determinada por la relación entre sonido y sentido. En ningún caso se debe caer en el exceso de considerar el significante como equivalente por sí solo del significado, obviando de ese modo la mitad del acto comunicativo. Como tampoco debe ignorarse que el simbolismo fónico de que usa el poeta en ocasiones respeta las asociaciones simbólicas que ya habían cristalizado en la lengua estándar.

En el amplio campo de la aliteración ha sido la reiteración de los sonidos consonánticos la que casi siempre ha recabado la mayor atención de los estudiosos de la retórica. Pero ciertamente no debe infravalorarse la carga fonosimbólica que pueden soportar los fonemas vocálicos de un texto. Así la vocal /i/ en esta frase del texto Gabriel Miró de *Del Vivir*:

una voce*ci* lla helada, in*ci*siva, con sone*ci* llo de ri sa

en la que parece una deliberada manera de subrayar la agudeza de la vocal palatal con la expresión de la pequeñez (connotada y subrayada por los sufijos de disminución) y con la expresividad de lo penetrante en la voz «incisiva» (como una derivación de esa connotación de «agudeza»).

En cualquier caso, conviene insistir en que al analizar el fonosimbolismo de un poema no deberá caerse en la exageración de interpretarlo al margen de la voluntad expresiva del poeta ni en la postura contraria, la de no creer que un poeta, una vez que ha establecido la estructura semántica del texto por sus elementos léxicos, halle y adapte, para acuñarla mejor, una secuencia con fonemas cuya repetición refuerce sonoramente lo que quería decir.

Con todo, y para acabar este punto, es llamativo el rendimiento que las «aliteraciones correlacionadoras» pueden ofrecer en textos como éste de Manuel Machado (fragmento de su conocido poema «Castilla»):

Calla la niña y llora con gemido.
Un sollozo infantil cruza la escuadra
de feroces guerreros,
y una voz inflexible...

en donde el fonema palatal sonoro /ll/ refuerza la unión de los verbos *callar* y *llorar* y se extiende al sustantivo *sollozo* (que está, además, en íntima relación semántica con *llora*). Y en ese mismo vocablo se origina otra aliteración conectiva, la del fonema interdental /z/ que se reitera en las voces *cruza* y *feroces*. La aliteración, onomatopéyica o no, se convierte en un importante elemento de ayuda en la organización del discurso poético. Por lo que podemos concluir con el profesor Lázaro (de quien tomo este ejemplo machadiano y algunas de las referencias acerca de los recursos fonoestilísticos en el poema) que «estas [isotopías fónicas o aliteraciones] contribuyen decisivamente a dejar satisfecho al poeta como organizador del discurso, y al lector (si las descubre) en la medida en que colma su expectativa de recibir un discurso organizado» (Lázaro Carreter, 1990: 238).

2. Los versos de un poema pueden aclimatarse, por su número de sílabas y el número y combinación de los mismos, a esquemas métricos sancionados por la historia (la métrica clásica) o por el contrario —y ésta es una divisa característica de una buena parte de la poesía de este siglo XX— adoptan la forma del versolibrismo.

¿Pero qué se entiende por verso libre?

Está claro en un principio, que se trata del verso (o de la secuencia estrófica que podría formar), que inicialmente no se reconoce como uno de los metros o combinaciones métricas recogidos en los repertorios clásicos. Pero en ningún caso el verso libre —aunque surge como reacción contra la rigidez

de la métrica tradicional— pierde su forma rítmica, su constitución sobre secuencias rítmicas reconocibles por el lector y reiteradas por el poeta.

Lo cierto es que un verso libre presenta en principio los mismos formantes que el verso tradicional, a saber: los ritmos cuantitativo, acentual y de timbre. Entonces, ¿en qué consiste «la libertad» real que procura el llamado «verso libre»? En primer lugar en el hecho de facilitar que el poeta se sienta *liberado* de estructuras métricas coercitivas que le predeterminan; pero ese mismo poeta sabe que le es prácticamente imposible desligarse de una tradición métrica en la que ha crecido y evolucionado el discurso poético, de manera que inevitablemente ciertos esquemas rítmicos afloran desde su subconsciente y desde el peso de la historia poética en la que se halla inmerso, haciéndose genuinamente visibles en el poema versolibrista como una estructura matriz, aparentemente oculta, que genera el indudable ritmo que tiene un poema, por versolibrista que se precie.

También se nota la diferencia entre el verso tradicional y el verso libre en la mayor independencia o libertad en la disposición tipográfica respecto al ritmo o conjunto de ritmos del poema. El autor de un poema versolibrista, al escribir olvidándose de los esquemas métricos tradicionales que están subyaciendo en su composición, no somete el material verbal de su poema a una disposición tipográfica concreta y determinada, como haría un poeta que hubiese elegido la métrica tradicional, consciente de sus esquemas recibidos. El poeta versolibrista, indudablemente, siente su ritmo peculiar y personal, pero lo distribuye, y hasta lo enmascara, un tanto caprichosamente, en el diseño del poema sobre la página. No obstante sí se obedece, muy frecuentemente, alguna norma tipográfica, como suele ser la de aislar en un verso (línea, por lo general, sangrada) una palabra o un grupo de palabras que el poeta considera *claves* en la imaginería y en la semántica de su poema, subrayándolas así de una forma tipográfica. Y probablemente el poeta en cuestión nos está sugiriendo con esa marca de impresión que tales vocablos debieran leerse en un *tempo* intencionadamente más lento, pero no separados de los vocablos anteriores o posteriores.

Próxima al versolibrismo, y como una tercera alternativa a la formalización de la «función poética» de la lengua, se situaría la «prosa poética» (o el «poema en prosa») con su descollante sentido del ritmo, que comparte con cualquier poema en verso libre.

LA FORMA DEL SIGNIFICADO

Sin perder de vista la interacción entre la forma del significante y la forma del significado, conviene ahora detenerse en el segundo componente del signo poético y recordar cuáles son los elementos que se deben considerar, con especial cuidado, en el análisis de un poema. Así los elementos léxicos, morfosintácticos y semántico-retóricos.

En el primer momento del análisis de un poema debe tenerse muy en cuenta el léxico dominante en el mismo, para establecer un claro campo semántico prioritario y —correlativamente— un campo asociativo. En ocasiones diversos recursos métricos, de la «forma del significante», como la rima final o la rima interna, o retóricos, como la anáfora o el calambur, vienen a establecer combinaciones y correlaciones del campo léxico y del campo asociativo de un poema, fácilmente detectables por el lector. Por otra parte hay que tener muy presente que todo poeta entresaca de su propio caudal léxico los vocablos que mejor consuenan con el estado de lengua de su tiempo —marca diacrónica que el analista nunca debe desconocer— la tradición literaria en la que se inserta su poema y por supuesto la estética dominante a la que voluntariamente se vincula el poeta, para respetarla o para tratar de innovarla.

En el estudio léxico de un poema hay que considerar tanto sus posibles «desviaciones» (incluidas las intenciones connotativas confiadas a ciertos vocablos) en relación con el léxico estandarizado, como también las «manipulaciones retóricas» de ese léxico en el marco de lo que la Retórica tradicional denomina «figuras de dicción», bien por adición o por omisión de palabras, por repetición o por combinación (y estas últimas bien por analogía de sonidos o por analogía de accidentes gramaticales).

Es en el nivel morfosintáctico en el que el plano de la forma del significado más se ve influido por el plano de la forma del significante. El orden de palabras en un verso (siguiendo la norma habitual o rompiéndola mediante los habituales hipérbatos) incide en el ritmo de ese verso, y de todo el poema, y destaca sobre el resto unos vocablos de otros. La adjetivación intensa o parca, la ausencia o presencia de verbos, las enumeraciones caóticas, los esquemas sintácticos que se repiten o se invierten en el proceso del poema, consiguiendo una estructura paralelística, quiasmática o de contraste (por ejemplo, muchas de las «Rimas» becquerianas), la presencia de sinónimos, antónimos, correlaciones entre los diversos miembros de la frase, verso a verso o estrofa a estrofa, diseminación de elementos (sustantivos o verbos) que «se recolectan» en la estrofa de cierre, correlaciones progresivas y no progresivas etc., son al-

gunos de los principales modos de lograr un dinamismo expresivo en el poema actuando sobre el nivel morfosintáctico del texto.

Pero es el nivel semántico del discurso el que resulta más rico y sensible cuando el poeta incide en él, potenciando connotaciones, y creando una tupida red de imágenes, metáforas y símbolos, heredados en unos casos, con o sin nuevas matizaciones, o acuñados de nueva planta.

Las funciones connotativas del lenguaje alcanzan su máxima expresión en el signo poético, signo lingüístico que, todo él, funciona como *plano denotativo* de una connotación que el contexto poético —ejes de selección y combinación— le añade. Es en un poema en donde mejor puede rastrearse el proceso semántico que lleva de la simple connotación de un término a su constitución en símbolo.

LA IMAGEN, EL SÍMBOLO Y EL MITO

De forma aislada o en cadena con otras, potenciándose así mutuamente, la imagen poética presenta por lo general una poderosa irradiación semántica y estilística, significativa en fin, al unir valores impresivos y valores visualizadores. La más rentable de las imágenes poéticas es la metáfora, con sus dos componentes básicos, que es necesario detectar para interpretarla correctamente: el *tenor* (término real o soporte, base de la asociación figurativa) y el *vehículo* (término irreal o aporte imaginativo). En la simple comparación están explícitos los dos, en tanto que el primero queda silenciado y sólo se enuncia el segundo en el caso de la metáfora propiamente dicha. Sólo la imagen que se basa en una asociación subjetiva (que el analista debe descubrir y explicar en lo posible) puede evolucionar —por reiteración e intensificación constatada en una serie de textos en un mismo autor— en verdadero símbolo acuñado por un poeta, y que a su vez habrá que valorar si dicho símbolo es más o menos coincidente con una tradición simbólica de la que ese mismo poeta se declara conocedor y heredero.

Y esa tradición en la que una imagen simbólica —por atrevidamente innovadora que pretenda ser— hunde sus raíces, acuña sus matices nuevos, alimentados en los que le han antecedido, debe ser igualmente conocida y considerada por el analista de un poema. Con un ejemplo se entenderá mejor ese absolutamente necesario conocimiento de la historia literaria (la andadura en el tiempo de una imagen símbólica). Se trata del símbolo «vida=navegación o travesía siempre procelosa, inquietante, abierta a cualquier contingencia que nos

haga naufragar o llegar a buen puerto», que ya formuló, en la poesía latina, una de las odas de Horacio que tradujo Fray Luis (I, XIV) y que se pasea por toda la literatura occidental a lo largo de los siglos. Limitándome a la literatura en castellano, recordaré algunas significativas calas de esa imagen-símbolo entre los siglos XVII y XX.

Así entre los poemas que Lope introdujo en su obra «de senectute» *La Dorotea*, hay uno de especial encanto, que ha gozado de buena fortuna:

> Pobre barquilla mía,
> entre peñascos rota,
> sin velas desvelada,
> y entre las olas sola.
> ¿A dónde vas perdida?

Al comienzo de la elegía funeraria que es el «Canto a Teresa» (de *El Diablo Mundo*), Espronceda se acoge a esa imagen/símbolo de la navegación en el mar de la vida:

> Mi vida entonces cual guerrera nave
> que el puerto deja por la vez primera,
> y al soplo de los céfiros suave,
> orgullosa despliega su bandera,
> y al mar dejando que a sus pies alabe
> su triunfo en roncos cantos, va velera,
> una ola tras otra bramadora
> hollando y dividiendo vencedora

Después Rafael Alberti —en quien las imágenes del marinero y del mar están íntimamente unidas a su primera poesía— compone un soneto a la Virgen del Carmen (dentro de la sección «Triduo del alba» en su excepcional *Marinero en tierra*) en el que de nuevo se recurre a la imagen de la barquilla naufragada y la ayuda que se implora a la Patrona de la marinería:

> Mi barca, sin timón, caracolea
> sobre el tumulto gris de los azares.
> Deje tu pie, descalzo, sus altares,
> y la mar negra, verde pronto sea.

Y por último, un poeta de la primera promoción de posguerra, Leopoldo de Luis, reelabora el símbolo de la vida-navegación con riesgo permanente, en su poema «Naufragio en la tierra» (del libro *Teatro Real*, de 1957):

> No, capitán, las olas no nos vencen,
> seguimos en el puente. Está la nave
> a flote; míranos: vamos heridos,
> haciendo presa está el lobo del hambre,
> el tigre de la sed está arañando,
> se endurece la noche, corta el aire.
>
> Pero estamos en pie. La travesía
> continúa. Que no abandone nadie
> su puesto. Siguen listos
> la vela, el gobernalle.

Finalmente el análisis de un poema debe también plantearse si una palabra clave, o una imagen determinada, o una metáfora sustentada sobre una correspondencia objetiva o subjetiva, adquiere suficiente relevancia como para erigirse en *símbolo poético* del idiolecto de ese poeta, o bien actualiza, en su discurso, y con las connotaciones nuevas que mejor cuadren a su visión del mundo, otros símbolos sancionados y codificados ya en una tradición cultural previa. Por último, y enlazando con la primera de las posibilidades, es muy necesario, en el estudio de un poeta y de un poema, trazar la evolución connotativa y las modificaciones que un *signo* hecho *símbolo* va alcanzando en un idiolecto poético determinado.

Y cuando un mito alcanza una dimensión desusada en el contexto de un poeta, es que ese poeta está acuñando su propio mito, o bien simplemente está actualizando un mito heredado, y a través del cual el poeta expresa una determinada cosmovisión al tiempo que da pistas al lector —conocedor de ese mismo mito— para penetrar más facilmente en ese particular mundo. En *corpus* poéticos como el de León Felipe es imposible no toparse casi de continuo con mitos literarios como los de Prometeo o Don Quijote, o bíblicos cual el de Jonás. Y uno de los poemas que se analizan en este libro, el correspondiente al libro de Cernuda *Como quien espera el alba*, juega con un mito (el de Ganimedes), usa de la fusión mítica, para expresar una gran quimera cernudiana: el anhelo de inmortalidad de lo que, por ser bello, merece escaparse del tiempo y de la destrucción.

LA POESÍA ESCRITA Y LA POESÍA REESCRITA

Más que en cualquier otro género, es en la poesía en donde las variantes textuales tienen su marcada presencia y su suprema importancia. Desde la esencia misma del lenguaje poético, que confía casi toda su razón de ser a la elección léxica y a la disposición —métrica y hasta tipográfica— de la palabra en la página, es frecuentísimo que un poema dado, desde su estadio en manuscrito o manuscritos en el taller del poeta (los borradores silvestres de los que hablaba Juan Ramón) hasta la última edición en libro que ha llegado a ser revisada (y por tanto, autorizada) por el autor, vaya asociando un paralelo y complejo aparato crítico de variantes de mayor o menor importancia, que pueden ir desde un añadido o supresión de un signo de puntuación o de admiración —así, por ejemplo, en Jorge Guillén— hasta hacer de un texto primero un auténtico ejemplo de «escritura palimpséstica», convirtiendo en otra cosa bien distinta lo que se concibió y se escribió —e incluso se editó— de modo y con intención muy diferentes.

Ejemplificaré tal particularidad —que no debe ignorar jamás el comentarista de textos poéticos, y sacarla a colación cuando así interese— con dos poetas de gran importancia, como son Luis Rosales y, sobre todos, Juan Ramón Jiménez, el mejor modelo posible del panorama poético español en ese afán perfeccionista de volver una y otra vez sobre el poema escrito, de añadir, quitar, suprimir, alterar, en incesante e insatisfactorio proceso de reescritura, de «obra en marcha».

Empezaré por el moguereño y uno de sus libros cardinales, *Diario de un poeta reciencasado*. En la Antología general de su obra que Juan Ramón dejó preparada poco antes de su muerte, titulada *Leyenda* (1978), y que se editó al cuidado del profesor Sánchez Romeralo, el poeta somete su libro de 1916 a una revisión total, vertiendo en prosa oética los poemas seleccionados que en las versiones anteriores figuraban en verso. Así el poema XLI del texto de 1916

MAR

Parece, mar, que luchas
—¡oh desorden sin fin, hierro incesante!—
por encontrarte o porque yo te encuentre.
¡Qué inmenso demostrarte,
en tu desnudez sola

—sin compañera... o sin compañero
según te diga el mar o la mar—, creando
el espectáculo completo
de nuestro mundo de hoy!
Estás, como en un parto,
dándote a luz —¡con qué fatiga!—
a ti mismo, ¡mar único!,
a ti mismo, a ti solo y en tu misma
y sola plenitud de plenitudes,
... ¡por encontrarte o porque yo te encuentre!

es recogido de este modo en *Leyenda* (poema núm. 651)

CON TU ELEMENTO NATURAL

Parece, mar, que tú luchas también, desorden sin más fin, hierro incesante, con tu elemento natural, por encontrarte o porque yo te encuentre.
¡Qué inmenso demostrarte, en tu desnudez sola, sin compañera o sin compañero, tú, el mar, la mar, creando, recreando tan sólo el espectáculo completo de nuestro mundo de hoy!
Estás, como en un parto permanente, dándote a luz ¡con qué fatiga! a ti mismo, mar único,
a ti mismo, a ti solo y en tu misma y sola plenitud de plenitudes, presentemente sucesivo también tú... por encontrarte, o porque yo te encuentre.

El ejemplo de Rosales pertenece a un poema de su libro *Rimas* titulado «La casa está más junta que una lágrima» a través de dos versiones, la de la primera edición del libro —1951— y la de su posterior revisión y reedición (Rosales, 1979).

Si procedemos a un minucioso cotejo de ambos textos, hallaremos que el poeta mejoró bastante, en la segunda versión, algunas de las lecturas primeras. En un caso sustituyó una mención directa de la muerte por una imagen que sólo la evoca (en coherencia léxico-estilística con otra imagen dominante en el poema-prólogo del libro, «Autobiografía», en donde Rosales ya había identificado el hecho de morir con la imagen del ahogamiento, que es al fin una manera de hacer suya la clásica asociación manriqueña «Nuestra vida son los ríos que van a dar a la mar/ que es el morir»: «*Como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir;/ y las contase, y las volviese a contar,*

para evitar errores,/ hasta la última,/ hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le cubre la frente.»

Por tanto, si en 1951 leíamos

y no le cobres demasiado alquiler *frente a la muerte*

en 1979 se corregía y se ampliaba de este modo:

y no le cobres alquiler *cuando las olas lleguen hasta ella*

En otro caso cambia un término denotativo y convencional —desgastado— como es «madera», por el sintagma que connota mayor dramatismo ante el final, ante la muerte de esa casa tan humanizada como los seres que la habitaron:

como un marjal de tierra *y de madera* (1951)

como un marjal de tierra *fronteriza* (1979)

o la ampliación de un gerundio —*descansando*— desasistido, por su mucha frecuencia en el lenguaje corriente, de una suficiente expresividad, en toda una nueva imagen que refuerza ampliamente el componente temporal que amenaza, en su inexorable pasar, a la casa y al ser humano que ruega por ella, porque también está rogando, y temiendo, por su cuerpo, por su vida:

como un abrigo viejo donde el cuerpo anochece *descansando* (1951)

como un abrigo viejo donde el cuerpo anochece *cada día que te envuelves en él* (1979)

A veces la sustitución de un verso por otro totalmente distinto mejora sensiblemente (o incluso cambia totalmente de sentido) la intención expresiva primera. Un ejemplo de ese mismo poema de Rosales:

[los habitantes de esa casa]

son igual que paredes *donde crecen los niños* (1951)

son igual que paredes *quietas que han terminado por enfermar* (1979)

La presencia del decurso intrahistórico que se advierte en el proceso del niño que se va haciendo hombre (lo que presupone insistir, en un proceso dinámico, que ya no afecta a los seres del pasado, plenos en la muerte) se sustituye (profundizando en la coherencia del texto) por la imagen de detención, pasividad, que conduce a la enfermedad, antesala del último momento junto a la mar manriqueña. Además Rosales evita aquí la mención de otros seres del futuro/pasado en ese microcosmos intrahistórico (los niños), porque —singularizados en su propia persona— reaparecerán al final del poema, donde las diferencias del texto del 79 con respecto a las del 51 son las más significativas, y definitivas, de todo el conjunto:

Copiaré esos dos finales:

1951: para que todas las habitaciones puedan tener vistas al mar,
para que todas las ventanas sigan mirándonos desde los párpados de Dios

1979: para que todas las habitaciones tengan vistas al mar,
hasta la pequeñita
donde le dabas pan a aquellos gorriones
que acompañaron a tu abuelo en su entierro

El último versículo de la primera versión (9+5+9) ha sido sustituido por tres nuevos versos, un heptasílabo y dos alejandrinos, y estos últimos con acentos versales en idénticas posiciones: sílabas cuarta y sexta del primer hemistiquio y segunda y sexta del segundo. Además el poeta ha procurado otras coincidencias métricas entre ambos versos, como la común rima en *-á* aguda al final de los dos hemistiquios primeros, que los otros dos hemistiquios se inicien con sendas unidades sinaléficas e idénticas diéresis al final (gorrïones-entïerro), sin olvidar, por supuesto, marcadas aliteraciones —como la vibrante múltiple de «gorriones» y de «entierro»— y otras asonancias internas, como las de las vocales *é-o* en dos vocablos de idéntica situación en ambos alejandrinos: «aquellos» y «abuelo», asonancia que se refuerza con el final en *-éo* de la voz «entierro». Estos tres versos nuevos otorgan un giro muy significativo al magnífico poema de Rosales, ya que si bien se anula aquel remate de confesión de fe de la primera versión («desde los párpados de Dios») que vinculaba el poema con una poesía religiosa bastante extendida en los años cincuenta, se aporta en cambio la presencia del propio pasado del poeta, y él mismo se incorpora a esa personal intrahistoria, a la casa, con la inclusión de esa «habitación pequeñita» (proyección de su propia persona, de lo que fue su propio vivir) y esa delicada ternura hacia otros seres minúsculos que fueron (y son) testigo y resumen de ese proceso añorado y predestinado a su pasar, a su morir también algún día: los gorriones que aleteaban acompañando la vida y la muerte (como las golondrinas becquerianas) enmarcan un decurso temporal encerrado entre el nieto (niño) y el abuelo (anciano), poniendo además en contacto —con el símbolo del *río* por medio— los dos extremos de esa figurada existencia vital: el mar, al que se deben abrir todas las habitaciones para comunicarse con su futuro, con los muertos que emerjen de su pasado, para hacernos recuerdo e imagen omnipresentes nuestra inevitable temporalidad.

MÉTODO Y PROPÓSITO DE ESTE LIBRO

Como se decía más arriba, este libro aspira a cumplir un propósito fundamentalmente orientativo y didáctico. A lo largo de once ejemplos de otros tantos poetas fundamentales de la poesía española del siglo XX, se procede a la lectura minuciosa de otros tantos poemas, situándolos dentro del libro al que pertenecen (*Prosas profanas, Cal y Canto, Hijos de la ira, Como quien espera el alba, Libro de las alucinaciones, Conjuros*, etc.) También se establecen —cuando el texto lo permite o lo requiere— relaciones con otros textos del mismo autor o se elaboran comparaciones o correlaciones con poemas de otros autores. Finalmente, cada uno de los capítulos se cierra con la transcripción de otros dos poemas del mismo autor y libro que el analizado en la ocasión correspondiente, y unas breves pautas de análisis, a partir de las cuales el lector (el profesor o el alumno) deberá adentrarse en un análisis más extenso.

Una bibliografía final relaciona las diversas entradas bibliográficas que se han referenciado de forma somera en los once capítulos del libro y en su Introducción.

Desde las presentes páginas preliminares este libro declara su intención de buscarse un lugar adecuado —si el lector le presta su atención y le merece su buena opinión— en la lista ya algo nutrida de volúmenes que orientan o ejemplifican acerca del comentario de textos literarios. Sobre todo entre los que ofrecen enseñar con la práctica ante todo, y dentro exclusivamente del comentario de textos poéticos. De todos los que ya le han antecedido el autor de este libro reconoce haber recibido pistas, sugerencias o enseñanzas que ha tenido en cuenta, que ha sopesado y que ha procurado verter en las siguientes páginas.

Basta ya de palabras preliminares. Si el propósito que básicamente anima a este libro es el de ayudar a la lectura y comprensión de la poesía, no debe demorarse más la entrada en el difícil pero atrayente espacio del poema. Es siempre un reto, junto al placer estético, tener la plena seguridad de que al fin de la lectura —y las relecturas que sean necesarias— se ha llegado al entendimiento del poema, se ha reproducido todo el proceso expresivo y comunicativo del poeta, y ya el poema —aprehendido, penetrado— es totalmente nuestro. Pero deben ser las palabras de don Fernando Lázaro las que cierren esta introducción, como otras suyas copiadas del mismo trabajo la abrían; palabras que le imprimen un tono de poesía y de fábula a la aventura de leer y entender la poesía: «Leer un poema supone, muchas veces, atravesar un espejo y entrar en un país de maravillas donde las leyes de lo cotidiano, lenguaje incluido, han sido derogadas. El lector se topa con otras leyes: las de cada poema, que debe interpretar» (1990: 72-73).