

LAS VOCES DEL POEMA. UNA LECTURA DESDE LA PRAGMÁTICA LITERARIA

Irma Chumaceiro

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Este trabajo versa sobre la lectura del texto poético desde la perspectiva de la pragmática literaria. A partir de un ejercicio de análisis de los poemas “Giordano Bruno” de Alejandro Oliveros y “El poema” de Hanni Ossott, se pretende acercar al lector a las particularidades de la interacción poética, a las diversas voces que en ella se manifiestan, así como a la red de variadas relaciones lingüísticas y pragmáticas que subyacen al poema y nos permiten su comprensión. La lectura que aquí se propone incluye el desarrollo de los siguientes aspectos: las particularidades de la interacción, la construcción del significado, la determinación de los contextos, el tipo de macro acto de habla que el texto realiza, así como los principales recursos lingüísticos y retóricos que lo caracterizan. Todos estos aspectos se relacionan con el plano pragmático, pues dependen directamente del acto de comunicación, diferido y complejo, que se inicia con la escritura, se materializa en el texto, y culmina en la lectura y en los efectos sensibles que suele producir en el destinatario.

Palabras clave: poema, lectura, pragmática literaria, análisis del discurso.

ABSTRACT

VOICES IN THE POEM. READING FROM A LITERARY PERSPECTIVE

This work is about the reading of the poetic text from the perspective of literary pragmatics. Based on the analysis of the poems “Giordano Bruno” by Alejandro Oliveros and “El poema” by Hanni Ossott, its aim is to bring the reader closer to the particularities of poetic interaction, to the different voices which are presented, and to the network of pragmatic and linguistic relations underlying the poem, all of which allows us to understand it. The reading that is proposed includes the development of the following aspects: the particularities of interaction, the construction of meaning, the identification of contexts, the type of speech macro act realized by the text, as well as the main rhetorical and linguistic resources characterizing it. All these aspects relate to the pragmatic plane, as they depend directly on the postponed and complex communicative act initiating with the writing, materializing in the text, and ending with the reading of the text, and its sensitive effects on the reader.

Key words: poem, reading, literary pragmatics, discourse analysis.

RÉSUMÉ

DES VOIX DANS LE POÈME. LA LECTURE D'UN POINT DE VUE LITTÉRAIRE

Ce travail porte sur la lecture du texte poétique du point de vue pragmatique littéraires. Basé sur l'analyse des poèmes de "Giordano Bruno" d' Alejandro Oliveros et "El poema" d' Hanni Ossott, il vise à rapprocher le lecteur des spécificités de l'interaction poétique, les différentes voix qui se présentent, et le réseau de relations pragmatiques et linguistiques qui sous-tendent le poème et nous permettent de le comprendre. La lecture qui est proposée comprend l'élaboration des aspects suivants: les particularités de l'interaction, la construction du sens, l'identification des contextes, le type de macro acte de langue réalisé par le texte, ainsi que les principales ressources rhétoriques et linguistiques qui le caractérisent. Tous ces aspects sont liés au plan pragmatique, car ils dépendent directement de l'acte communicatif reporté et complexe qui commence avec l'écriture, se matérialise dans le texte, et finit par la lecture du texte et les effets sensibles exercés sur le lecteur.

Mots-clé: poème, lectura, pragmatique littéraire, analyse du discours.

RESUMO

AS VOZES DO POEMA. UMA LEITURA DESDE A PRAGMÁTICA LITERÁRIA

Este trabalho trata da leitura do texto poético desde a perspectiva da pragmática literária. A partir de um exercício de análise dos poemas "Giordano Bruno" de Alejandro Oliveros e "El poema" de Hanni Ossott, se pretende aproximar o leitor às particularidades da interação poética, às diversas vozes que nela se manifestam, bem como à rede de variadas relações lingüísticas e pragmáticas que subjazem ao poema e permitem sua compreensão. A leitura que aqui se propõe inclui o desenvolvimento dos seguintes aspectos: as particularidades da interação, a construção do significado, a determinação dos contextos, o tipo de macro-ato de fala que o texto realiza, além dos principais recursos lingüísticos e retóricos que o caracterizam. Todos estes aspectos estão relacionados com o plano pragmático, pois eles dependem diretamente do ato de comunicação, diferido e complexo, que se inicia com a escritura, que é materializado no texto, e que finaliza na leitura e nos efeitos sensíveis que normalmente são produzidos no destinatário.

Palavras chave: poema, leitura, pragmática literária, análise do discurso.

*Si a mí se me pidiese un buen consejo sobre cómo leer
poesía diría que ante todo hay que querer leerla.
Querer como querencia. Sin mala fe, sin desesperación.
Averiguando qué diablos quiso decir el poeta. Porque
los poetas son difíciles de leer.*

Hanni Ossott. *Cómo leer poesía*

I. INTRODUCCIÓN

Del texto poético¹ se afirma con frecuencia que nos resulta oscuro, casi inasible, que nos moviliza con su sonoridad y sus imágenes, pero que su sentido –aquello que el poeta intentó plasmar en palabras y que buscó comunicarnos– en ocasiones se desdibuja, se transforma, o simplemente se nos escapa sin remedio. La experiencia de lectura² de un poema suele confrontarnos con la dificultad para rehacer el camino de su escritura, de escuchar las voces que nos hablan desde sus líneas, de alcanzar una interpretación que nos satisfaga sin disminuirlo.

Este carácter elusivo del poema radica en que aun cuando está plenamente fijado en su materialidad, no lo está en su significado. Es palabra que se rehace en cada lectura, que se actualiza como una experiencia inédita cada vez que el lector concentra su mirada en el texto. El acto de la lectura lo (des)cubre, lo recrea para el destinatario, a veces como sonoridad que nos conmueve; otras, como sentido que nos perturba y nos incrimina y, en muchos casos, como una realidad que se nos impone: imagen que se hace árbol o nieve, Ítaca, hoguera o abrumador desasosiego.

Ante la dificultad que puede plantearnos la comprensión del poema como texto, propongo, a manera de ejercicio de lectura, un acercamiento interdisciplinario en el que se integran dentro de una concepción pragmática,³ la lingüística y

¹ Me refiero específicamente al poema, contemporáneo, en verso. Se excluye obviamente el discurso no literario, aunque tenga estructura de poema.

² Aunque en sus inicios y durante siglos la poesía fue oral y cumplía una función social, hoy se vincula esencialmente con la palabra escrita para ser leída, la mayoría de las veces en soledad.

³ La pragmática, desde un punto de vista muy amplio, se define como una teoría de la comunicación verbal que estudia el texto en su relación con todas las instancias del evento comunicativo del cual es producto y lo relaciona con los contextos que lo determinan. La pragmática literaria, por su parte, se focaliza en el estudio de la interacción particular y compleja, que se materializa en el acto de la comunicación literaria, es decir, aquel que

la literatura. A mi juicio, la efectiva y conciliadora unión de estos dos puntos de vista puede facilitar la comprensión del poema en su doble naturaleza de acto lingüístico-comunicativo y de hecho estético y lúdico (*vide* Chumaceiro, 1999, 2005 y 2007). Tal perspectiva puede procurarnos una lectura más abarcadora, pero no menos emocional que la del lector atento e intuitivo; además, permite descubrir y mostrar las varias y ricas asociaciones que el poema encierra, las conexiones que sustentan su sentido y el lenguaje que le brinda materialidad y permanencia en el tiempo. Además, en ningún caso este enfoque contradice o limita el ejercicio personal y creativo de la lectura espontánea, aquella que tiene como guía la sensibilidad del lector, sus vivencias y sus experiencias con otros textos.

En las páginas que siguen pretendo mostrar cómo, lejos de constituir tareas antitéticas o excluyentes, los dos tipos de lecturas —la personal/intuitiva y la analítica/pragmática— se complementan como dos fases de un mismo proceso de re-creación textual. En tal sentido, la exposición teórica que conforma la primera parte de este trabajo y el análisis de los poemas que la sigue podrán servir como apoyo para el lector que quiera conocer las particularidades de la interacción poética, las diversas voces que en ella se manifiestan, así como la red de variadas relaciones lingüísticas y pragmáticas que subyacen al poema y nos acercan a su comprensión.

En el estudio se presenta, por una parte, una breve revisión teórica de aquellos conceptos fundamentales relacionados con el poema como texto y su caracterización; por otra parte, un ejercicio de lectura y análisis de los textos “Giordano Bruno” de Alejandro Oliveros y “El poema” de Hanni Ossott.⁴ Dicha lectura incluye, para cada poema, el análisis de los siguientes aspectos: las particularidades de la interacción, la construcción del significado, la determinación de los contextos, el tipo de macro acto de habla que el texto realiza así como los principales recursos lingüísticos y retóricos que lo caracterizan. Cabe destacar que todos estos aspectos se relacionan con el plano pragmático, pues dependen directamente del acto de comunicación, diferido y complejo, que se inicia con la escritura, se materializa en el texto, y culmina en la lectura y en los efectos sensibles que esta suele producir en el destinatario.

tiene lugar entre un autor, un texto y lector. Desde este enfoque, la lengua literaria se considera no una estructura verbal diferenciada por sus aspectos propiamente lingüísticos, sino un tipo de comunicación social de especial naturaleza. Este planteamiento se distancia de la visión inmanentista sustentada, entre otros, por Roman Jakobson y los estructuralistas, quienes consideran que en un texto literario lo más importante es el lenguaje mismo.

⁴ El texto de cada uno de estos poemas se incluye antes del correspondiente análisis.

2. EL TEXTO LITERARIO Y SUS CARACTERÍSTICAS

El texto literario –y por ende el poema– conforma una materia lingüístico-estética autónoma, tanto en su estructura como en su significado. Precisamente, en razón del carácter de signo estético que posee este tipo de texto, su forma y su fondo constituyen una unidad indisoluble de la que surge el sentido como una elaboración creativa, re-construida a partir de la interacción que se establece entre el creador y el lector por la mediación del texto. Sobre este carácter particular del texto literario, Barrera Linares nos ilustra en las líneas que siguen:

Prevía aceptación de la obra como signo estético, se postula que fondo y forma contribuyen en iguales proporciones a la transmisión de los significados implícitos en el texto literario, ubicando el lenguaje típico del mismo dentro de lo que en lingüística se considera un registro. Su particularidad en cuanto a lo literario vendría dada por la presencia de ciertas marcas textuales (gramaticales y retóricas) y contextuales que le son inherentes en un momento determinado y que obligan a una definición funcional de lo literario, en concordancia con los valores estéticos imperantes. (2003, p. 50)

La complejidad de las relaciones semántico-pragmáticas que se establecen en el interior del texto literario, las particularidades de la interacción que se actualiza y culmina en la lectura⁵ y sus determinaciones contextuales traen como consecuencia que un mismo texto pueda ser susceptible de múltiples interpretaciones, y que dichas interpretaciones puedan diferir de un lector a otro, y hasta de una lectura a otra llevada a cabo por un mismo lector. Para explicar tal situación, hay que partir de la consideración de que el sentido del texto no está dado, sino que se construye a partir de sus contenidos semánticos, explícitos e implícitos, y de las relaciones de significado que el lector pueda establecer entre dichos contenidos y los diversos contextos⁶ en los que el texto se inscribe. Es decir, el sentido se alcanza no solamente a partir de lo verbalizado, sino también de lo no dicho, de las imágenes que el lector ha de develar, de la musicalidad y el ritmo que surgen

⁵ En relación con la complejidad y las características de la interacción literaria, consúltese Lázaro Carreter (1987, pp. 168-169).

⁶ Para la pragmática, el contexto está constituido por el conjunto de las representaciones cognitivas que se activan en la interacción textual; entre ellas destacan la situación comunicativa en sí misma, el conocimiento del mundo que tienen los interlocutores y la información compartida.

de sus líneas, así como de otras experiencias cognoscitivas que se concretan en el momento de la lectura.⁷

El texto es el producto, no de la actividad aislada del autor, por un lado, y de la simétrica actividad aislada del lector, por otro, sino que es el medio o lugar en que quedan plasmados e inscritos los procesos de negociación que sobre el sentido de su comunicación llevan a cabo los interlocutores; interlocutores que no pueden entenderse más que a través de las decisiones interpretativas que proyectan uno y otro y que suponen uno del otro, y de las que surge el texto como un medio flexible y no como un producto cerrado. (Luján, 2005, p. 14)

La cita anterior expone la concepción del texto como espacio virtual de interacción, y resalta el hecho de que todo ejercicio de lectura es siempre un esfuerzo de interpretación textual, es decir, un acto subjetivo y creativo; esto en razón de que los materiales presentes en el texto, plasmados originalmente por su autor, se re-crean a partir de la subjetividad de cada lector, para producir sentido y para procurar la búsqueda de la experiencia estética o sensible que el escritor le quiso transmitir. Sin este esfuerzo de interpretación, el texto puede resultar incomprensible o no alcanzar efecto perlocutivo alguno, es decir, no dar lugar a la movilización de su destinatario.

Los aspectos hasta aquí destacados muestran que el texto literario –y, por tanto, el poema– se inscribe básicamente en una triple dimensión:

1. *La interacción textual* compleja que lo sustenta: el conjunto de relaciones diversas que se establecen en la particular conexión autor-texto-lector y que se actualizan en el momento de la lectura y de su contextualización. Esta dimensión corresponde a aquellas instancias discursivas que el texto relaciona.
2. *La materialidad lingüística*: un conjunto de estructuras y de palabras linealmente organizadas que deben ser globalmente asociadas (sonido y sentido). Esta dimensión supone aquello que el texto es y dice.
3. *La representación y sentido*: el mundo real o ficcional que se busca recrear a través de diversos recursos lingüísticos, retóricos y estéticos. Dichos

⁷ En la interpretación de un texto literario, el lector debe hacer uso no solo de su competencia lingüístico-literaria y de su conocimiento del mundo, sino que debe incorporar, además, su propia experiencia de vida, la resonancia de las imágenes que atesora y las lecturas de otros textos de la misma naturaleza (*confer* Chumaceiro 2005 y 2007).

recursos serán interpretados en función de la subjetividad del lector y de los contextos culturales y literarios en que este se desenvuelve. Esta dimensión corresponde a aquello que el texto comunica más allá de su significado lingüístico.

En razón de esa triple constitución, la interpretación pragmática del texto literario ha de tomar en cuenta la intrincada red de relaciones lingüísticas, literarias, comunicativas y culturales que se evidencian en el texto mismo, pero también los procesos de su creación por parte del autor y de su re-creación por parte del lector (*confer* Chumacciro, 2007).

3. EL POEMA COMO TEXTO

El poema es esencialmente lingüístico, en el más estricto sentido de la palabra, pues solamente se manifiesta a través del lenguaje. En consecuencia, todo texto de este tipo puede ser explicado como cualquier otra manifestación lingüística, es decir, como materia verbal que produce sentido y permite comunicarlo. Cabe destacar que el texto poético⁸ se sustenta en el uso de la lengua de todos los días, con sus mismas unidades y estructuras, pero actualizadas en una interacción de particular naturaleza (imaginada y virtual), en la que prevalecen la función expresiva (manifestación del yo) y la función conativa (movilización del otro), dirigidas primordialmente a la construcción del sentido y a la búsqueda de sus resonancias estéticas y emotivas. En fin, el poema, como discurso literario, procura recrear la realidad de una manera estética, al mismo tiempo que busca crear espacios ficcionales en los que encontrarse con el lector en el marco de una interacción particular.⁹

La interacción lingüística a que da lugar el poema no se centra primordialmente en la transmisión de contenido, sino que une a este cometido, esencial de la comunicación humana, la expresión de las emociones, el ejercicio de la

⁸ En ocasiones, utilizaré como sinónimos *poema* y *texto poético*, a sabiendas de que se trata de realidades no exactamente coincidentes, pues no todo texto poético se materializa como poema, ni toda la estructura de un poema es necesariamente poética en el estricto sentido de la palabra.

⁹ Para Barrera Linares (2007), si bien el texto literario tiene como objetivo esencial proponer espacios de ficción dentro de una elaboración estética, ello no significa que carezca de valor documental y que no nos pueda mostrar la visión incisiva de la cotidianidad que posee su creador. Como todo discurso, el literario “propone una re-formulación de la realidad que le ha servido como referente” (p. 152).

imaginación y la búsqueda del efecto: la movilización sensible del destinatario, procurada por quien escribe a través de las voces que hablan en el texto y requerida por quien lee. Hay que aclarar, además, que el mundo del que habla el poema no es en sí mismo poético, es apenas el pre-texto para este tipo de producción verbal; será solo a partir de la creación literaria que la materia cotidiana se transforme en materia poética, y la lengua de todos los días alcance su más armónica ejecución.

En razón de las características antes destacadas, el poema debe ser considerado en su doble dimensión: la interactiva y la textual, ya que ambas determinan tanto su interpretación como el efecto perlocutivo que de esta pueda derivarse. En la concepción de Halliday y Hasan (1990), este tipo de discurso se ubica dentro de los llamados “usos interactivos del lenguaje” (p. 17),¹⁰ aunque, a juicio de estos autores, constituye, igualmente, una manifestación de la función textual en razón de que en el poema se organiza la materia verbal para crear espacios de encuentro con el interlocutor. Se trata entonces, como ya he señalado, de una interacción escrita, que solo culmina con la participación activa del destinatario y su esfuerzo para conjugar sonido y sentido en procura de una experiencia estética y sensible.

El poema, oral en su origen pero escrito en nuestros días, no puede dissociarse de su materialidad fónica, pues aun en su lectura silenciosa el sonido se funde con el sentido en una sola manifestación. De esta manera, expresión y contenido se ensamblan para convocar imágenes complejas de carácter simbólico que trascienden el texto y se instalan en la memoria sensible del destinatario. En el poema, el lenguaje recupera su función primigenia de re-hacer y fijar el *mundo posible*, que un *yo* busca comunicar a un *otro* a través de signos que, al ser usados simbólicamente, re-crean el lenguaje mismo.

4. SIGNIFICADO Y SENTIDO EN EL POEMA

Como se ha venido señalando, la construcción del sentido en el poema es una tarea compartida entre el autor y el lector. Corresponde al creador dejar las

¹⁰ El carácter interactivo de este tipo de discurso se evidencia en que lo “poético” no puede ubicarse solo en la materia y la organización del texto, sino que este rasgo se activa en el proceso mismo de la interlocución. De allí que más allá de su estructura y del empleo de recursos estilístico-retóricos, un texto es percibido como poético por la resonancia de esas imágenes verbales plasmadas por el autor y re-creadas por el lector.

pautas de aquello que espera comunicar a un interlocutor virtual. Sin embargo, ha de ser el lector real quien se dé a la tarea de recrear el texto, con base en sus propios conocimientos, sentimientos y experiencias, apelando a su capacidad de (re)descubrir y de asociar a través de su propia experiencia del lenguaje y de una lógica imaginativa. De este modo, para alcanzar el sentido del poema, el destinatario debe partir no solo de su materialidad lingüística, de las relaciones contextuales en las cuales ese sentido se inscriba, y de los códigos sociales imperantes, sino que ha de tomar en cuenta otros aspectos como la musicalidad, el ritmo, los diferentes tipos de reiteraciones, las imágenes y los contenidos implícitos que pueda desentrañar. Por esta razón, se ha considerado que el lenguaje poético *olvida* la codificación de la que ha sido objeto. En este tipo de lenguaje el signo deja de ser arbitrario y convencional para retomar una relación más directa con lo sensible. A propósito de este tema, Álvarez Muro considera que:

Los usos imaginativos son semi-simbólicos porque en ellos se recrea cada vez la relación expresión y contenido; ellos contribuyen a la creación del texto pero también a la creación del lenguaje mismo, eternamente, circularmente: lo arbitrario se convierte de nuevo en motivado para terminar diluyéndose otra vez en el signo. (2000, p. 12)

Con base en el anterior señalamiento, se desprende que el poema es un texto abierto en cuanto a su sentido y que, por tanto, se erige también como una construcción inacabada. De ahí su posibilidad de ser actualizado de manera distinta en cada lector y con cada nueva lectura. En relación con el papel del lector en la construcción del sentido en el texto literario, Eco escribe:

un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente. (1981, p. 77)

El párrafo anterior hace énfasis en el papel del lector como actualizador, como re-creador de la materia literaria, así como de las múltiples potencialidades de significado que brinda el texto. Cada lectura llevará indefectiblemente no solo los trazos de su creador, sino también las huellas de quien hace suyo el texto, de quien lo acoge, recreándolo.

Por esa misma re-creación del significado, en el poema, a diferencia de otros textos literarios, las voces y las construcciones léxicas empleadas acrecientan su significado cotidiano, se hacen polisémicas y, en consecuencia, susceptibles de ambigüedad. De allí que el texto poético se caracterice por la densidad y la apertura semánticas. Estos rasgos se sustentan precisamente en la polifuncionalidad de los signos que lo constituyen. De tal carácter se deriva la posibilidad de que a un único texto le sean asignadas varias interpretaciones y de que, en consecuencia, se le puedan asociar efectos perlocutivos distintos en función de las determinaciones contextuales actualizadas por cada lector.

Asimismo, en relación con la construcción de sentido en el poema cabe destacar que la elección, por parte del creador, de una estructura organizada en verso es ya una propuesta de sentido, que, además, pre-establece una forma de lectura y procura de parte del lector una evaluación estética.

En relación con el contenido o tema textual, hay que resaltar que, aun cuando un poema trate sobre un tópico o asunto, en muchos casos esta comunicación no se expresa como un conjunto preciso y cerrado de nociones conceptuales o temáticas, sino que se centra en la transmisión de sensaciones y de efectos movilizados de distinta naturaleza: afectivos, estéticos, lúdicos y otros, como observa Luján:

lo que trasmite [la poesía] no es un conjunto cerrado de nociones que tenga su expresión en una paráfrasis lingüística sino que hace emerger un conjunto de sensaciones o una serie muy numerosa de implicaturas débiles. El entorno cognitivo en este caso, se modifica en un plano afectivo y emocional, más que nocional. Eso no quiere decir que la situación no comunique, sino que comunica otro orden de cosas. (2005, p. 91)

La cita anterior pone de manifiesto que el carácter poético de un texto se sustenta en la creación de una atmósfera afectiva más que cognitiva, que el lector descubrirá a partir de la generación de implicaturas, del reconocimiento de imágenes y de la conexión sensible que pueda establecer con la musicalidad y el ritmo del texto.

El poeta procura por todos los medios hacer su texto relevante para el lector, es decir, ejercer una especie de persuasión estética fundamentada en la búsqueda de la máxima originalidad, en la movilización de las emociones y en poner en evidencia la calidad o el carácter literario de su texto. El empleo de recursos retóricos y estilísticos novedosos y estimulantes da lugar a esta suerte de encantamiento que se manifiesta en la lectura del poema.

Los teóricos de la Teoría de la Relevancia explican el estilo poético a partir de la búsqueda, por parte del autor, de efectos que llamen la atención del lector y de contenidos que se presenten como máximamente relevantes y contextualmente pertinentes a lo que el poema comunica. Para Dan Sperber y Deirdre Wilson (1994) “los efectos poéticos crean más que conocimientos comunes, impresiones comunes” (p. 274). En tal sentido, el poeta buscará alcanzar para su lector no solo la ampliación de su entorno cognitivo, sino el descubrimiento de espacios de comprensión mutua, de identificación con lo que este lee, llevándolo, incluso, a asumir como propias las situaciones, experiencias y sentimientos que el poema re-crea, según acota Garrido Gallardo:

Al igual que un hablante normal, el autor trata de “influir” en un receptor sin rostro de varias maneras: provocando en él una conmoción interior similar a la experimentada en el momento de la creación del texto, despertando su imaginación, proponiéndole una determinada visión del mundo [...] y, sin duda, en todos los casos, originando en él un placer estético de mayor o menor intensidad (es lo que, pragmáticamente, se denomina “fuerza ilocutiva” de la literatura). (2001, p. 151)

A propósito de los efectos sensibles ligados a la conexión que se establece a través de la lectura entre el creador y el receptor del poema, es importante destacar que en este tipo de texto, a pesar de su carácter de interacción desplazada en el tiempo y en el espacio, suele producirse en el lector una impresión de simultaneidad entre la escritura y la lectura. De allí la sensación de cercanía –casi de intimidad– que puede producir un poema, incluso en aquellos casos en que no trate un tema de tipo intimista o confesional.

5. LA INTERACCIÓN EN EL POEMA

Toda enunciación poética supone la figuración, la recreación de un acto comunicativo. En tal sentido será siempre una construcción ficcional¹¹ aun cuando procure reproducir un intercambio verbal real. La interacción que da lugar al poema supone una gran complejidad. Se trata de una interacción mediada por el texto, figurada y virtual. Es figurada, ya que quien escribe, por lo general, desconoce a sus potenciales lectores y se ve en la necesidad de construir un

¹¹ Se hace alusión a un texto escrito como *ficcional* cuando se separa de su inmediato contexto empírico. De tal manera, todo poema será ficcional, más allá de que trate sobre situaciones totalmente imaginarias o sobre hechos reales. “La poesía es lenguaje intentando significar en ausencia de indicios materiales y limitaciones” (Eagleton, 2010, p. 43).

destinatario prototípico en función del cual dirige su creación. Se trata de un intercambio virtual, pues no culmina hasta tanto el lector no lo retome y lo actualice en su lectura y, obviamente, constituye un encuentro mediado por el texto, ya que será entre sus líneas donde el creador y el lector coincidan para dar lugar a una experiencia de sentido que ha de ser distinta en cada ejercicio de lectura.

En la comunicación poética se asiste a un diálogo complejo, no solo entre el autor y el lector, sino también entre esas voces *figuradas* o recreadas que se dejan oír en este tipo de texto. Se trata de una interacción en dos facetas: la primera, aquella que tiene lugar entre el creador y el lector a través de la mediación del texto; la segunda, aquella que se produce dentro del poema mismo y que incluye las voces figuradas del hablante y el destinatario poéticos.

En esta doble interacción participan los siguientes sujetos textuales:

- a) El *autor*, quien inicia y prefigura la interacción. Realiza una enunciación abierta en el tiempo y que, por lo general, no va destinada a un lector específico. En razón de su desconocimiento del destinatario, el creador procurará por variados medios lingüísticos persuadir estéticamente o movilizar en una cantidad de lectores potenciales los contextos cognitivos que hagan relevante su texto y lo lleven a concretar los efectos perlocutivos que ha previsto. Cabe destacar que en algunos poemas puede llegar a desdibujarse la presencia del autor, pero nunca la interacción que este propone y las relaciones que de ella se derivan con los otros sujetos textuales.
- b) El *hablante poético*, quien se manifiesta como sujeto del diálogo interno que subyace al poema. A través de esta voz, no es el poeta quien habla sino aquella figura que encarna el *yo* en el texto y que es una construcción *figurada* o recreada. Asimismo, este sujeto no le habla al lector real sino a un interlocutor intratextual, también hechura literaria.
- c) El *destinatario poético*, aquel sujeto a quien se dirige el *yo* figurado que habla en el texto (el hablante poético). Se trata de la materialización lingüística de esa imagen que el autor construye sobre su destinatario poético. El hablante y el destinatario poéticos son los participantes de una interacción interna que se materializa en el poema.
- d) El *lector*, destinatario final y re-creador del texto, a quien le corresponde reactivar la interacción iniciada por el autor en un momento y un espacio

desplazados del aquí y el ahora de la lectura. Será, también, el sujeto responsable de dotar de identidad a las voces que hablan en texto y a los seres que el poema nombra, así como de re-crear los sonidos, las imágenes y los contenidos para alcanzar el sentido [los sentidos] de su lectura. Será el lector, finalmente, quien desde su emocionalidad, visión del mundo y recursos cognitivos, actualice los planteamientos virtuales que el texto propone y construya su versión de la obra, basada, por supuesto, en aquellos presupuestos y estructuras de diversa índole postuladas inicialmente por el autor literario.¹² Como representante de la Estética de la Recepción, Iser (1987a) destaca el papel determinante del lector en la comunicación literaria al señalar que “solo mediante la acción constitutiva de una conciencia que lo recibe el texto llega a su realidad, de manera que la obra artística es el proceso de constituirse el texto en la conciencia del lector” (p. 44).

Cabe agregar que la instancia que corresponde al polo de la recepción puede incluir un conjunto indeterminado de receptores: el público lector del presente y del futuro. El lector literario, además, se acerca al texto con el conocimiento previo de que lo que lee ha sido creado con una finalidad *estética*, no esencialmente utilitaria, y que está sancionado social y culturalmente como un registro artístico con características propias. En consecuencia, el lector se crea expectativas sobre las sensaciones y experiencias que derivará de su lectura.

Una de las principales características del texto literario, y especialmente del poema, por ser producto de las peculiaridades de la interacción en que tiene lugar, es que en él se multiplican y enriquecen las formas y los niveles de comunicación. En el poema todo comunica. Ningún elemento puede desestimarse. Será el lector quien decida cuáles de los elementos que conforman el texto le resultan significativos y cómo ha de organizar, a partir de ellos, el sentido del poema. De tal forma, la poesía está libre de las restricciones de la comunicación ordinaria que normalmente preestablece un mensaje y predetermina un efecto o

¹² La Estética de la Recepción postula, entre otros aspectos, la especial participación del lector en la comunicación literaria. En tal sentido a juicio de Iser (1987b): “A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las ‘visiones esquematizadas’ entre sí, pone la obra en marcha, y este último proceso tiene como resultado un despertar de reacciones en su fuero interno. De este modo, la lectura hace que la obra literaria revele su carácter inherentemente dinámico” (p. 216), en otras palabras, su naturaleza virtual e interactiva.

respuesta en un destinatario particular. El poema, en cambio, se dirige a alguien sin tener en cuenta el espacio y el tiempo, no busca respuesta sino acogida:

La poesía proporciona unas posibilidades de comunicación de las que carecen otras formas de discurso: dado que la comunicación poética no está restringida a ningún destinatario particular, el poema puede ser leído y disfrutado por todo el mundo, incluso mucho después de haberse creado, dado que se amplían las dimensiones de espacio y tiempo, tiempo, lugares y objetos distantes pueden verse como coexistentes y compatibles ya que los espacios de percepción son abiertos, la creatividad poética está libre de las reglas de plausibilidad [...] para producir algo nuevo y nunca oído; y, por último dado que el poema es la representación de un acto de habla, su “realización” puede ser repetida un número ilimitado de veces. (Oomen, 1987, p. 149)

6. EL POEMA COMO ACTO DE HABLA

La cita anterior introduce un tópico que ha sido muy debatido en la pragmática literaria, el del carácter particular del acto de habla literario y, por ende, el del poema. A propósito de este tema, van Dijk (1987, pp. 182-184) sostiene que el texto literario constituye un tipo de acto ilocutivo¹³ característico, de base social y con carácter institucionalizado. El autor define este tipo de acto como *impresivo* o *ritual*, ya que solamente busca cambiar las actitudes valorativas del oyente en relación con el texto y, en ningún caso, pretende hacerlo modificar su campo de conocimientos, ni tampoco de producir un (inter)cambio de las relaciones sociales de los interlocutores. Así pues, la comunicación literaria es “no utilitaria”, no impone ninguna obligación y no conduce necesariamente al lector a una forma de acción social prefijada. Igualmente, los participantes en este tipo de interacción saben de antemano que no pueden esperar que se cumplan en ella los principios que regulan la comunicación ordinaria, pues, como se ha venido señalando, se trata de una acción ritual y, por ende, re-presentada.

En el mismo orden de ideas, Oomen (1987, p. 148) señala que el acto de habla poético no corresponde en realidad a un acto de habla individual, sino que constituye una “representación”, ello en razón de que su forma está fijada¹⁴ y,

¹³ De manera muy general, se entiende por *fuerza ilocutiva* la intención o finalidad con la que se lleva a cabo un *acto de habla*: informar, dar una orden, pedir, movilizar sensiblemente, entre otras intenciones.

¹⁴ El poema, como señalé inicialmente, está fijado en su materialidad lingüística y gráfica pero no en su significado.

por tanto, no puede verse afectado por la interrelación entre el poeta y su público. Es, precisamente, tal carácter el que hace posible que este tipo de discurso pueda ser realizado un número ilimitado de veces y no se vea limitado a un destinatario particular.

Hay que añadir que el poema como acto de habla, además de significado, posee fuerza ilocutiva (alberga intenciones) y efecto performativo (produce consecuencias). De allí que su lectura no solo le dice algo al lector, sino que le hace algo. Según Eagleton (2010): “Poesía es algo que se nos hace a nosotros, no solamente lo que se nos dice. El significado de sus palabras está fuertemente vinculado a la experiencia de ellas” (p. 31).

7. EL ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

Ante el ejercicio de lectura de un poema e, igualmente, para realizar su análisis desde la perspectiva de la pragmática literaria, el lector y/o el estudioso del discurso buscará establecer, entre otros aspectos: ¿quién o quiénes hablan en el texto?, ¿a quién le hablan esas voces o esa voz que emergen del poema?, ¿con cuáles personas del discurso se identifican dichas voces?, ¿qué dice y qué comunica el texto?, ¿con base en cuáles elementos se re-construye el sentido del texto?, ¿qué tipo de acto de habla se materializa en el poema? En lo que sigue, intentaré responder a tales interrogantes en relación con los dos textos seleccionados.

Los poemas que he escogido para el ejercicio que a continuación presento constituyen modelos textuales muy diferentes, tanto desde el punto de vista de las relaciones que los conforman (el tipo de interacción, el tema, el establecimiento de las implicaturas y la determinación contextual), como de los variados recursos retórico-estilísticos que en ellos se emplean.¹⁵

¹⁵ El empleo de recursos estilísticos y retóricos y de las estrategias de argumentación constituyen realizaciones pragmáticas, pues inciden en el carácter de la comunicación y en la elaboración del sentido textual.

7.1. Análisis del texto “Giordano Bruno”, de Alejandro Oliveros

Giordano Bruno

¿Qué fue a buscar Bruno si no la muerte
con su regreso a Italia?
¿Qué podía encontrar un mago en medio
del odio y las cenizas?

La clara luz del Renacimiento, el aire
límpido de Fra Angelico y Benozzo
era ya hediondo humo y pestilencia.
La muerte encapuchada,

recorría las tortuosas callejas
de Roma. El empedrado conocía
los mentirosos pasos de los verdugos,
la oscura horca y el garrote.

El invierno observó al napolitano
mientras se acercaba fatalmente
a Italia. No esperó la primavera,
ciego como noche espesa.

Nueve años después el inquieto hereje
subió a los leños en Campo dei Fiori.
El olor horrible del cuerpo en brasas
alegró al Vaticano.

Desde la ventana de un tercer piso,
a la izquierda, Galileo Galilei
contempló horrorizado el asesino
trayecto de las llamas,

vio cómo ascendían al cielo insondable,
cómo se movían y ahogaban, cómo
el cuerpo se rindió entre los chisporroteos
y aullidos. Galileo

no resiste. El incendio de Giordano
es azogue de su propio tormento.
La abjuración se escribió esa tarde
de polvos y humaredas.

En la madrugada romana, la luz
se observa aún en la ventana. Y la sombra
de Galileo Galilei, apenada,
arrepentida, sola. (Oliveros, 1999, p. 48)

7.1.1. Estructura y características formales

El texto de Alejandro Oliveros¹⁶ es un poema narrativo, con un narrador en tercera persona que no se materializa como entidad personalizada en el texto. Este hecho contribuye a que se reduzca en buena medida la sensación de subjetividad, que normalmente caracteriza a la poesía, y se alcance un aparente distanciamiento de los hechos narrados. El autor, en apariencia, se retira del poema, borra sus huellas materiales para dar paso a una voz que cuenta una historia. Sin embargo, el lector será consciente de la presencia de un emisor real que organiza la anécdota y que reiteradamente hace evaluaciones de los hechos y hasta de los mismos personajes que protagonizan la historia.

El poema recrea dos episodios enlazados de la vida de dos hombres singulares: Giordano Bruno y Galileo Galilei, ambos perseguidos y condenados en razón de sus ideas transformadoras. El texto desarrolla una anécdota con base histórica y crea una intriga que se mantiene como incógnita para el lector, incluso, finalizada la lectura.¹⁷

El poema está integrado por nueve estrofas, cada una con cuatro versos. Se observa como el ritmo característico de la poesía pasa, en este caso, del verso a la estrofa y aún más allá de ella, al segmento que sigue. Esto permite que el poema pueda leerse de forma corrida, como si se tratara de un texto en prosa.

En algunos segmentos, el contenido del último verso de cada estrofa se encabalga con el primer verso de la secuencia que sigue. La indicación formal de esta conexión indicadora de sentido está marcada por el uso de comas en lugar de punto al final de la estrofa, tal como se aprecia en el segmento que sigue:

¹⁶ Alejandro Oliveros nació en Valencia, Venezuela, en 1949. Es poeta, ensayista y profesor universitario.

¹⁷ En relación con el texto literario como recreación de materiales históricos, Barrera Linares (2007) señala que “el autor literario es un vocero autorizado –social y culturalmente– para actuar como (re)productor de imaginarios colectivos, [...] por la vía de la ficción, ofrece también modos de organizar la realidad histórica. Y también [...] puede contribuir con la re-construcción de hechos no registrados por lo que se conoce como la historia oficial” (p. 151).

[...]

La muerte encapuchada,

recorría las tortuosas callejas
de Roma. [...] (Oliveros, 1999, p. 48)¹⁸

7.1.2. La interacción

En el poema se encuentran y se relacionan varias instancias. En el polo de la emisión, *la fuente* o *hablante poético*, en este caso, un *narrador*, esa voz que habla desde el texto, desde una ubicación imprecisa, diríamos que intemporal. Es claro que este sujeto de naturaleza fictiva no puede relacionarse de manera directa con quien escribe, el *autor*, en este caso, el *poeta* que da materialidad escrita y expresión estética a la historia. En el polo de la recepción, igualmente, se develan dos instancias, un *destinatario textual* o poético, interlocutor en este caso del hablante poético y, por último, el *lector real*, quien al poner su mirada interesada sobre el texto reactiva el circuito de la interacción poética, completando la elaboración de su sentido.

De la presencia del hablante poético y de su interlocutor hay huellas en la propia materialidad del texto, tal es el caso de las dos preguntas que dan inicio al poema que, sin duda, van dirigidas a un sujeto que no es el lector real, sino un escucha textual del que no se espera respuesta:

¿Qué fue a buscar Bruno si no la muerte
con su regreso a Italia?
¿Qué podía encontrar un mago en medio
del odio y las cenizas?

Hay también evidencia de este narrador en el empleo del adverbio con valor deíctico *aún* en la última estrofa del texto. Tal recurso no solo trasmite la idea de la continuidad temporal de la situación observada, sino que nos sugiere la presencia de un testigo que observa la escena en su transcurrir y la comenta: “En la madrugada romana, la luz / se observa aún en la ventana”. Cabe destacar que este último segmento comunica al poema cierta noción de intemporalidad y deja en el aire una interrogante para el lector: ¿en qué momento del tiempo se ubica ese *aún*? ¿La duración que denota este adverbio se extiende hasta el instante mismo de la enunciación del poema o se limita al transcurrir de la escena que cuenta?

¹⁸ A continuación, las citas del poema “Giordano Bruno” tendrán la misma página y referencia.

Así mismo, están presentes en el texto una serie de detalles perceptivos precisos que sugieren la presencia de un testigo y procuran, también, una engañosa sensación de objetividad, que se ve acentuada por el sistemático empleo de pretérito, tiempo verbal característico del relato:

Desde la ventana de un tercer piso,
a la izquierda, Galileo Galilei
contempló horrorizado el asesino
trayecto de las llamas.

7.1.3. El tema y los recursos para la construcción del sentido

El mismo título del poema nos indica que se trata de un personaje histórico: Giordano Bruno, de su fatal regreso a Italia, de su condena y consecuente ejecución en la hoguera.¹⁹ Unida a la historia de Bruno se presenta la vida de Galileo Galilei,²⁰ también perseguido y condenado en razón de sus ideas transformadoras. Vinculado con estos dos personajes centrales aparece otro: el poder y su fuerza destructiva, en este caso representado por la Iglesia romana y sus brazos ejecutores: “El olor horrible del cuerpo en brasas / alegró al Vaticano”.

Más allá del hecho histórico, este texto nos confronta con la intolerancia ante la diferencia, con la muerte por la mano asesina del poder y con el miedo que se materializa en silencio y abjuración. No trata simplemente de una época oscura, sino de una condición humana intemporal que se manifiesta en la persecución al disenso y el crimen en nombre de *la verdad* y de los *más altos designios*.

El poema muestra un juego permanente en la alternancia entre lo explícito y lo implícito que se hace presente a través de las diversas relaciones semánticas, de la evaluación y de las imágenes y metáforas que hacen posible, al mismo tiempo, recrear una atmósfera de oscuridad, sugerir sentido y movilizar sensiblemente al lector.

Son numerosas y variadas las relaciones semánticas que tejen de manera progresiva el sentido del poema y le proporcionan fuerte coherencia. En primer lugar, destaca la oposición que constituye la historia misma: las figuras contrapuestas de Giordano Bruno y Galileo Galilei, el paralelismo que se establece

¹⁹ Giordano Bruno (1548-1600): filósofo y poeta renacentista italiano. Murió dramáticamente al ser condenado a la hoguera acusado de herejía ante el tribunal de la Inquisición.

²⁰ Galileo Galilei (1564-1642): físico y astrónomo italiano. En 1614, fue acusado de herejía en razón de su planteamiento sobre el movimiento de la tierra. En 1633, fue obligado a abjurar por el tribunal de la Inquisición y se le condenó a prisión perpetua.

entre sus vidas, de hombres de saber con destinos fatalmente conectados, pero con finales antitéticos: la hoguera para el primero, el silencio y la abjuración para el segundo. En el otro polo, la religión (el Vaticano, la inquisición, el poder) con su carga de intolerancia, represión y muerte. Así mismo, están presentes una serie de oposiciones explícitas que sugieren otras relaciones implícitas también de contraste: *la luz* (el renacimiento, el saber) / *la oscuridad* (la inquisición, el miedo); *el fuego* (el ingenio, el conocimiento) / *las cenizas* (la muerte). Como ejemplo de este recurso destaca la siguiente estrofa:

La clara luz del Renacimiento, el aire
límpido de Fra Angelico y Benozzo
era ya hediondo humo y pestilencia.
La muerte encapuchada,

La evaluación, entendida como “la irrupción de lo emocional en el discurso” (Álvarez Muro, 2000, p. 111) está presente en diversos segmentos del poema. Como se sabe, en muchos casos este recurso permite añadir una nota de sentido al texto y puede tener también efectos persuasivos o modeladores, ya que procura que los destinatarios se identifiquen con los planteamientos de quien les habla desde el polo de la emisión. Como ejemplos de la evaluación en este poema cabe destacar la presentación que se hace de los dos personajes: de Giordano Bruno, “el inquieto hereje”, quien “ciego como noche espesa”, no supo esperar el momento para su regreso a Italia; de Galileo Galilei y de su sombra “aún en la ventana [...] apenada, / arrepentida, sola”. Esta última imagen, construida con base en la adjetivación, pareciera sugerir un juicio a la abjuración de Galileo, atemorizado por la terrible muerte de Bruno.

Igualmente, la construcción a lo largo del poema de una imagen textual que surge desde sus primeras líneas y permanece como motivo en todo el texto: “La muerte encapuchada” como símbolo de los oscuros designios del poder y del fanatismo religioso.

Cabe destacar que, en relación con su estructura pragmática, este texto constituye un macro acto de habla que se materializa en un re-cuento, en una relación de hechos históricos, organizados evaluativamente desde la visión del narrador poético.

7.1.4. La contextualización

En el caso de este poema, y en razón de su tema histórico, la determinación de los contextos²¹ es especialmente relevante. El lector debe descubrir las múltiples relaciones extratextuales que el texto guarda para pasar de su significado lingüístico a la construcción del sentido. Con tal propósito tiene que hacer inferencias, evidenciar relaciones de significado, establecer implicaturas e incorporar a la interpretación otros códigos (sociales, culturales, estéticos, por ejemplo) que aunque no estén presentes de manera explícita en el texto, sí lo estarán en el conocimiento del lector. Este esfuerzo de contextualización buscará determinar, entre otros aspectos, quiénes fueron esos personajes que el poema presenta como víctimas de la intolerancia religiosa, qué relación guardan entre ellos, qué caracterizó el momento en que vivieron y cuál podría ser la conexión implícita entre la etapa que les tocó vivir y otros períodos de la humanidad.

Los requerimientos de contextualización que el poema plantea pueden ser aún más exigentes e, incluso, llevar al lector interesado a indagar sobre las características del período inmediato al Renacimiento italiano en cual se ambienta la historia, a establecer quiénes son los personajes referenciales que sugieren un marco cultural y estético, como es el caso de los pintores Fra Angelico²² y Benozzo,²³ los lugares que se señalan como entorno físico de los hechos (el Campo dei Fiori,²⁴ el Vaticano) y, sobre todo, a determinar la verdadera cronología de los acontecimientos que dan lugar a la anécdota: el regreso a Italia de Giordano Bruno, su condena y muerte en la hoguera, y, finalmente, la abjuración y el atormentado silencio de Galileo Galilei ante la persecución y la amenaza inquisitorial.

²¹ El contexto cognitivo abarca, entre otros aspectos: el saber enciclopédico, el conocimiento del mundo, las experiencias de otras lecturas y de otros tipos de textos.

²² Fra Angelico (*circa* 1400-1455): pintor italiano de principios del Renacimiento cuya obra es de temática religiosa. En 1447, pintó los frescos de la catedral de Orvieto junto con su discípulo Benozzo Gozzoli. Los frescos realizados en el Vaticano para decorar la capilla del papa Nicolás V formaron parte de sus últimas obras.

²³ Benozzo Gozzoli (1420-1497): pintor italiano de principios del Renacimiento que destacó por sus pinturas de grupos de personas en procesiones o en medio de acciones de gran dramatismo.

²⁴ Plaza de Roma donde se consumó la muerte de Giordano Bruno. En el siglo XIX se erigió allí un monumento dedicado a la libertad de pensamiento y expresión.

En relación con el desarrollo de la historia y su contextualización destaca un recurso de especial importancia: la alteración de su discurrir cronológico. El texto da un salto temporal y presenta como eventos relacionados y concatenados en el tiempo la muerte Giordano Bruno y la abjuración de Galileo Galilei, sucesos entre los cuales, en realidad, median treinta años de diferencia. Ambos hechos se muestran también como causal y espacialmente conectados, al extremo de que se presenta a Galilei como testigo directo del asesinato de Bruno en la hoguera. Este trastrocamiento temporal introduce una nota de sentido, que podría ser explicada en función de la atemporalidad del tema tratado: la intolerancia como expresión de lo más oscuro y terrible del ser humano de todas las épocas.

...Galileo Galilei
contempló horrorizado el asesino
trayecto de las llamas,

vio cómo ascendían al cielo insondable,
cómo se movían y ahogaban, cómo
el cuerpo se rindió entre los chisporroteos
y aullidos. Galileo

no resiste. El incendio de Giordano
es azogue de su propio tormento.
La abjuración se escribió esa tarde
de polvos y humaredas.

Ese texto no solo sorprende al lector, al presentarle acontecimientos distanciados en el tiempo como realizaciones coetáneas, sino que organiza de manera engañosamente verosímil el particular discurrir temporal de la historia que nos cuenta, así como la relación entre algunos de sus eventos más destacados. De tal manera, en función del sentido del texto se produce un juego alternado entre lo real histórico y lo real poético que entreteje armónicamente las vidas de dos hombres singulares. En la estrofa final, por ejemplo, se recrean nuevamente el tiempo y el espacio de los acontecimientos, “la sombra / de Galileo Galilei, apenada, / arrepentida, sola”, se vislumbra a la luz de una ventana romana en una madrugada eterna como su condena y su aflicción.

En relación con la exigencia de la contextualización para la comprensión de este poema, cabe aclarar que, como en todo texto literario, también es posible e igualmente valedero un acercamiento más emocional que interpretativo, en el cual el empleo del lenguaje, el juego de las imágenes y la sonoridad de los versos permitan la conexión sensible del lector con la materia poética que se le presenta.

7.1.5. Recursos estilísticos y retóricos

El poema se inicia, como señalé anteriormente, con dos preguntas que funcionan retóricamente, es decir, que no procuran respuesta alguna, sino que sirven para dar voz al narrador, a su visión sesgada de los hechos y para introducir el ambiente de extrema sordidez y horror que el texto recrea: “¿Qué podía encontrar un mago en medio / del odio y la ceniza?”

Uno de los recursos más importantes y caracterizadores del poema es la abundante adjetivación, principalmente antepuesta, que en ocasiones resulta tautológica: “la clara luz”, “el aire límpido”, “la oscura horca”, “hediondo humo”, “las tortuosas callejas”. En muchos casos, se trata de una adjetivación metafórica que permite ir construyendo la atmosfera oscura y criminal que el texto recrea: “ciego como noche espesa”, “los mentirosos pasos de los verdugos”, “La muerte encapuchada”, “el asesino / trayecto de las llamas”.

Las imágenes, en ejemplos como los que siguen, surgen del empleo de dos o más adjetivos, usados de manera consecutiva o alternada.

Y la sombra de Galileo Galilei, *apenada*,
arrepentida, sola.

La clara luz del *Renacimiento*, *el aire*
límpido de Fra Angélico y Benozzo,
era ya hediondo humo... (Las cursivas son mías)

La profusión de elementos dramáticos: “la horca”, “el garrote”, “llamas”, “chisporroteos”, “aullidos”, “sombras”; y de imágenes dantescas: el “cuerpo en brasas”, “El incendio de Giordano”, no solo permiten, como señalé anteriormente, comunicar una atmosfera particular, sino que recrean una imagen textual que se mantiene presente concluida la lectura y que, incluso, puede evocarse a manera de una creación plástica: “La muerte encapuchada”, como la más terrible manifestación de la injusticia y el fanatismo.

Un recurso repetido es la personificación de elementos de la ciudad y de la naturaleza: el *empedrado* que “conocía / los mentirosos pasos de los verdugos / la oscura horca y el garrote”, el *invierno* que “observó al napolitano / mientras se acercaba fatalmente / a Italia”.

Se imponen al lector tres segmentos de especial belleza y poder de sugerencia, no solo por su carácter metafórico sino por la pluralidad de sentidos

(densidad semántica) y de posibilidades asociativas que emanan de las palabras que los integran:

1. “el cuerpo se *rindió* entre los chisporroteos / y aullidos”.

En este caso, se sugiere que el espíritu del sabio y su verdad no se doblegaron, solo su cuerpo se consumió en la hoguera.

2. “Nueve años después el inquieto hereje / *subió* a los leños en el Campo dei Fiori”.

El empleo del verbo *subir*, con su indicación semántica de acción voluntaria, sugiere la imagen de Giordano Bruno como un hombre consciente, que acepta su destino con arrojo y entereza.

3. “Galileo // no resiste. El *incendio* de Giordano / es *azogue* de su propio tormento”.

Esta última metáfora condensa de manera plena la historia que el poema desarrolla. Por una parte, la muerte y la abjuración a causa del fanatismo y la persecución ideológica y, por la otra, la fatalidad como artífice del destino opuesto de dos hombres excepcionales. Muestra, igualmente, dos conductas humanas ante una misma situación: la entereza opuesta al miedo, el coraje frente la claudicación.

7.2. Análisis del texto “El poema”, de Hanni Ossott

El poema

¿Vas a escribir esta noche?

—Me pregunta la Sra. Carmen

Y yo no sé si voy a escribir

Yo no sé si el cosmos vendrá a mí

Yo no sé si la serpiente rodeará mi cuerpo

Y me salpicará de su sed.

Yo no sé.

La noche está clara

—después de la lluvia.

Y mi amor está desperdigado...

Yo no sé si vendrá el poema.

Hay luces, sí

cantos

profundos cantos
hay la humedad
la lluvia que llueve desde dentro como mi llanto
de lo profundo y lo hondo
llueve, llueve.

Edgardo, el fantasma
el novio ya no querido, aparece
para nada
como la lluvia
 –un ya desconocido
 –para nada.

Ya indiferente a mí
llega
sin interés
a la memoria.

Octubre, 1991. (Ossott, 1996, p. 76)

7.2.1. Estructura y características formales

Este texto de Hanni Ossott²⁵ se caracteriza por su tono íntimo, por la manifestación de un yo autobiográfico que nos descubre sus temores y vacilaciones. La autora se hace presente en el poema no solo por el uso repetido del *y*, sino también por la evocación de momentos y personas, de sentimientos y memorias que surgen de lo profundo de su psique. En este sentido, su experiencia se percibe como real y, en razón de ello, el lector se ve llevado a compartir su ansiedad y desazón. “El poema” nos habla de la experiencia creadora, de la dificultad para alcanzarla voluntariamente, pero también del peligro de dejarse tomarse por la poesía. Esta –nos dice la voz que habla desde el poema– llega, no se busca, viene del cosmos, salpica, se enreda en el cuerpo hasta hacerse palabra.

“El poema” rompe con la estructura de versificación tradicional en cuanto a su estructura y conformación gráfica. Está integrado por siete estrofas irregulares en su composición. Una de ellas, la cuarta, constituida por un solo verso. Los versos son libres, sin encabalgamiento. En este texto, prevalece el ritmo y la musicalidad del conjunto sobre la forma. Llama la atención, en este sentido, el particular empleo de los signos de puntuación responsables, precisamente, de la cadencia del poema.

²⁵ Hanni Ossott (Caracas, 1946 - 2002): poeta, ensayista y profesora universitaria.

7.2.2. La interacción

Además de la doble interacción que caracteriza al poema como texto (creador/ lector, voz poética/ destinatario poético),²⁶ en este se manifiesta una tercera interacción, trunca, referencial, que se establece entre el yo que habla desde el texto y una tercera persona: “la Sra. Carmen”.²⁷ Así, “El poema” se inicia con una pregunta: “¿Vas a escribir esta noche?”. Esta interrogación introduce la referencia a un brevísimo diálogo que será un elemento clave para acercarnos al sentido del texto y al mismo tiempo dará motivo a la expresión de una duda como respuesta, que servirá para introducir el tema central: “Y yo no sé si voy a escribir”. Esta pregunta contribuye, además, a que el lector se vea en la situación de identificar el yo que escribe con el que habla en el poema.

Cabe destacar que la mención a una noche específica (“esta noche”) induce al lector a ubicar temporalmente dicha interacción referencial como inmediatamente previa al acto de la escritura que da lugar al texto.

En estos versos, la voz poética aparece ligada al creador del texto, como expresión de su interioridad, vivencias, tensiones y temores. Tres estrategias facilitan la identificación del poeta con el yo presente en el poema: a) el uso reiterado de las formas pronominales de primera persona: “Yo no sé”, “Ya indiferente a mí”; b) la mención de nombres propios: “Carmen” y “Edgardo”, “el fantasma”; y c) la descripción identificadora: “La noche está clara / –después de la lluvia”, y de situaciones personales de carácter íntimo: “Y mi amor está desperdigado...”.

7.2.3. El tema y los recursos para la construcción del sentido

“El poema”, como ya señalé, se nutre temáticamente de la experiencia interior del sujeto que habla, de su desazón y de su incertidumbre ante la creación poética y ante la vida misma, pero sobre todo refleja la vivencia de una infructuosa búsqueda creativa: “Y yo no sé si voy a escribir”. La poesía se vive como sacrificio, como una manera de tocar los propios límites, lo misterioso, lo oculto; las voces interiores adquieren fisonomía, hacen cuerpo en estos versos: “Yo no sé si el cosmos vendrá a mí”, “Yo no sé si vendrá el poema”.

También están presentes como desarrollos temáticos la cotidianidad: “La noche está clara / –después de la lluvia”; y la memoria, esos recuerdos que llegan

²⁶ Véase *supra* apartado número 5.

²⁷ A continuación, las citas del texto “El poema” tendrán la misma página y referencia.

como iluminaciones para abrir el camino a las palabras escondidas que han de materializarse en la escritura de los versos: “Edgardo [...] / el novio ya no querido, aparece”. De esta desgastadora lucha contra los demonios interiores, finalmente, de lo profundo y lo hondo, surge el poema.

Un verso gráficamente aislado conforma, en sí mismo, una estrofa que resume el tema del texto: “Yo no sé si vendrá el poema”. Además, este breve segmento hace patente, por una parte, el *leitmotiv* de estos versos: la falta de certezas ante la posibilidad de la creación poética, que se materializa en ese repetido *yo no sé*; y, por otra, nos muestra la precariedad de la memoria.

Desde el punto de vista de su estructura pragmática, la expresión de esa duda medular constituye, también, el macro acto de habla que conforma el texto. En ese sentido, todo el poema funciona como un cuestionamiento: *¿Vendrá el poema?*

Este texto reproduce, retóricamente, una paradoja: el poeta quiere escribir y dice no poder hacerlo; sin embargo, al final surgen los versos que el lector tiene ante sus ojos. El producto de la indagación poética es, entonces, el poema mismo. En este sentido, al tratar el tema de la creación —de su dificultad y costo emocional— el texto engañosamente pareciera reproducir, como un lento alumbramiento, la acción previa a la escritura.

7.2.4. El contexto

Para acercarse al sentido de este texto, los requerimientos de contextualización son mínimos. Las referencias a la señora Carmen y a Edgardo —el novio— no exigen ser develadas, pues cumplen solamente un papel de indicadores temáticos. Ella será la voz que introduce el problema de la inspiración poética y de la escritura; él representa la irrupción de la memoria, la manifestación de esos recuerdos que llegan sorpresivamente, sin interés para la creación: “—un ya desconocido / —[un] para nada”.

En el caso de este poema, el contexto —necesario para su interpretación— puede ser re-creado a partir de las representaciones que activa la propia lectura. Será, entonces, a partir de las imágenes que se nos imponen, que nos llevan como lectores a vivir vicariamente las experiencias del yo autobiográfico, su desazón e incertidumbre, que se alcance un atisbo de sentido.

7.2.5. Recursos pragmáticos, estilísticos y retóricos

El uso del presente de indicativo, como se sabe, propicio para la comunicación de estados psicológicos, nos conecta, en este poema, con una experiencia personal, de vivencias interiores y de las manifestaciones espontáneas de la memoria. De tal manera, se propicia el efecto del yo autobiográfico, que en este caso corresponde a una construcción retórica, y que da lugar a un tópico principal del texto, que se sintetiza en la repetición de *yo no sé*. Dicha estructura, presentada recurrentemente y de manera anafórica, cumple una función semántica destacada y contribuye a la cadencia y sonoridad del poema. Por otra parte, el empleo sistemático de las formas verbales de presente sirve también para acercarnos engañosamente a la situación de enunciación y presentarla como simultánea a la lectura.

En “El poema” están presentes cuatro elementos con valor retórico y especial fuerza movilizadora: la serpiente, la sed, la humedad y la lluvia que no cesa.

La referencia a la serpiente, símbolo abarcador y contradictorio, contribuye a velar el sentido del texto. La mención a este animal mitológico, tradicional síntesis de los contrarios: por una parte, el saber, la intuición, lo femenino y, por la otra, la sequedad espiritual, el mundo subterráneo y la muerte, amplía el abanico de las interpretaciones posibles para el poema y acentúa la incertidumbre del lector en relación con el tema que se le plantea. De tal modo, en un acercamiento desde la tradición occidental, la serpiente pudiera relacionarse con Pitón vencido por Apolo en Delfos, para dar lugar al oráculo, es decir, a la voz que viene de lo más profundo, que se hace presagio. En otra lectura, quizá, pudiera constituir una referencia a la totalidad: el Uroboro, ese gran animal cósmico que forma un círculo mordiéndose la cola y que en varias mitologías se asocia con la eterna vuelta de las cosas sobre sí mismas. Tal vez, en este caso, con la memoria y su recurrencia, pero también con el cuerpo como todo, como una especie de pequeño cosmos.

Yo no sé si el cosmos vendrá a mí
Yo no sé si la serpiente rodeará mi cuerpo
Y me salpicará de su sed.

Esta mención a la sed nos habla de un cuerpo seco, de sus carencias, de la añoranza de esa humedad que lo alimente desde lo más profundo, de allí de donde surgen: los “profundos cantos”; es decir, de donde ha de venir el poema.

Sobresale, también, en este mismo sentido, la imagen de la humedad como aquello que brota, pausadamente, de lo más profundo, marcando lo que toca, nutriéndolo.

Destaca la comparación explícita entre la lluvia y el propio llanto: esa lluvia inversa que brota desde lo más profundo, repetidamente, y que da lugar a la imagen más vívida y trabajada del texto: la lluvia que no acaba, el llanto que no cesa, esa tristeza infinita por lo que no se alcanza y que, sin embargo, se lleva dentro como el poema mismo:

hay la humedad
la lluvia que llueve desde dentro como mi llanto
de lo profundo y lo hondo
llueve, llueve.

Finalmente, llama la atención una frase metafórica que transmite una imagen de fragmentación y desasosiego: “Y mi amor está desperdigado...”. Los sentimientos, la propia vida se presentan como dispersos, sin centro. El empleo de los puntos suspensivos busca acrecentar la noción de incertidumbre ante la realidad personal y lo que ha de venir.

8. CONCLUSIÓN SUMARIA

Ante la dificultad que puede plantearnos la comprensión del texto poético, este trabajo ha propuesto un acercamiento interdisciplinario en el que se integran dentro de una concepción pragmática, la lingüística y la literatura. A mi juicio, la efectiva y conciliadora unión de estos dos puntos de vista puede facilitar la comprensión del poema en su doble naturaleza de acto lingüístico-comunicativo y de hecho estético y lúdico.

A través de los poemas analizados he pretendido mostrar la contribución que puede derivarse de la aplicación de los planteamientos de la pragmática para la lectura e interpretación de ese tipo de textos. Desde esta perspectiva, el estudio del poema debe incluir no solo el tema, la materialidad lingüística y los aspectos estilísticos y retóricos, sino también los elementos constitutivos de la interacción a que el texto da lugar, es decir, los complejos procesos de su creación, por parte del autor y de su re-creación de manos del lector, así como de los contextos en que se inscribe. En tal sentido, tanto la exposición teórica previa como el análisis de los poemas seleccionados han buscado poner al descubierto

los estrechos vínculos de complementariedad que existen entre el texto literario y el lenguaje que lo materializa, entre la labor del lingüista y la del lector atento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MURO, A. (2000). *Poética del habla cotidiana*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Grupo de Lingüística Hispánica.
- BARRERA LINARES, L. (2003). *Discurso y literatura. Teoría crítica y análisis de textos literarios a partir de los aportes del análisis del discurso*. Caracas: Los libros de El Nacional.
- BARRERA LINARES, L. (2007). Aplicación del análisis del discurso al estudio de textos literarios narrativos. En A. Bolívar (comp.), *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, (145-171). Caracas: Los libros de El Nacional / Universidad Central de Venezuela.
- CHUMACEIRO, I. (1999). Acercamiento al estudio lingüístico del texto literario en el poema "Fracaso" de Rafael Cadenas. En O. Astorga et alii, *La poesía, la vida. En torno a Rafael Cadenas*, (47-60). Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- CHUMACEIRO, I. (2005). *Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cinco relatos venezolanos*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- CHUMACEIRO, I. (2007). El análisis lingüístico del discurso literario: una forma de lectura. En A. Bolívar (comp.), *Análisis del discurso. ¿Por qué y para qué?*, (173-199). Caracas: Los libros de El Nacional / Universidad Central de Venezuela.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GARRIDO GALLARDO, M. (2001). *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- HALLIDAY, M. y HASAN, R. (1990). *Language, context, and text: Aspect of language in a Social Semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- ISER, W. (1987a). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- ISER, W. (1987b). El proceso de la lectura, enfoque fenomenológico. En J. A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, (215-243). Madrid: Arco/Libros.

- LÁZARO CARRETER, A. (1987). La literatura como fenómeno comunicativo. En J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, (151-170). Madrid: Arco/Libros.
- LUJÁN, Á. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- OLIVEROS, A. (1999). Giordano Bruno. En *Magna Grecia*, (48). Valencia, Venezuela: Ediciones Zona Tórrida, Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura.
- OOMEN, Ú. (1987). Sobre algunos elementos de la comunicación poética. En J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, (137-150). Madrid: Arco/Libros.
- OSSOTT, H. (1996). El poema. En *El circo roto: poemas 1990-1993*, (76). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- OSSOTT, H. (2002). *Cómo leer la poesía. Ensayos sobre literatura y arte*. Caracas: Comala.com.
- SPERBER, D. y WILSON, D. (1994). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- VAN DIJK, T. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. En J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, (171-194). Madrid: Arco/Libros.