

EN TORNO A LA COMUNICACIÓN POÉTICA: LECTURA / LECTURAS DEL DISCURSO POÉTICO ACTUAL

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Universidad de León

SUMMARY

From a pragmatic angle, the sole reading is opposed to the multiplicity of readings of literary texts. This multiplicity arises from the peculiarities of poetic communication which affects the use of personal, spatial and temporal deictics. Use of them gives rise to a changing *signification*, in contrast with the static nature of the *signified*. To end, in respect of this same subject, the *sign* as a semiotic concept is contrasted with the *trace*, a concept deriving from deconstructionist thinking.

Key words Pragmatic approach, poetic communication, multiple readings, signification, trace.

Mirada desde el lector, la poesía es o acaba siendo comunicación. La poesía existe en cuanto que el proceso comunicativo se ha llevado a cabo, es decir, en cuanto que el lector se apropia de ella, le da sentido. Al decir esto, aludo fundamentalmente a la poesía de nuestro tiempo, que en muchos aspectos se muestra cada vez más alejada de sus orígenes orales, en favor de una nueva opción de lectura privada y silenciosa, a la vez que, en sus formas extremas, parece negar el proceso mismo de la comunicación. La historia literaria tradicional se ha hecho a partir del autor. Si acaso se miraba al texto era por ser un producto del autor. Los mismos pasos siguió la crítica, desde lo puramente biográfico hasta la consideración de la obra como unidad estructural autónoma. Al descrédito de la crítica genética sucedió más tarde la superación de las insuficiencias explicativas que sobre el lenguaje literario ofrecieron el formalismo ruso primero y el estructuralismo de los años sesenta después, con lo que la crítica abocó a una semiótica de lo literario y a una ampliación de los modelos textuales hacia su dimensión pragmática, es decir, hacia el uso que se hace de los textos literarios, remitiendo la definición de la "literariedad" al acto de lectura. Y es que, como ha escrito Iber H. Verdugo, "la obra no es nada hasta que no se rehace mediante la lectura. Cuando comienzo a leerla, empieza a ser algo. Su existencia se concreta solamente a través de la lectura (...) Su sustancia [la de la obra] es pensamiento, y no tiene otro modo de existir que el pensamiento. Su materia es pensamiento-lenguaje. Pensamiento-lenguaje generado en un sujeto que, al emitirlo, lo constituye en obra -en textos-, cuya condición es no poder ser nada hasta no reintegrarse como pensamiento-lenguaje en otro sujeto. Por eso es comunicación: el acto de lectura vincula un sujeto con otro a través del objeto. El acto de lectura nos

deja conocer un pensamiento, por medio de una identificación que nos desplaza de nuestra identidad y nos hace ver la identidad de otro; pensar y sentir pensamientos y sentimientos de otro, Deliberada o indeliberadamente, esa fue la finalidad del emisor" (Verdugo 1982, 77-78). Se trata, en suma, de entender la obra literaria como un hecho comunicativo con rasgos bien definidos frente a otras formas de comunicación.

Lázaro Carreter (1980), en un artículo muy citado, cifró lo específico de la comunicación literaria en la no copresencia de emisor y receptor, en el carácter ucrónico y utópico del mensaje, en la ausencia de necesidades u obligaciones prácticas tanto en el emisor como en el receptor, en la iniciativa del receptor en el proceso comunicativo y en la ausencia de un contexto compartido por uno y otro sujetos de la comunicación. Pozuelo Yvancos (1988, 79-83) habla de la desautomatización del circuito mediante la tematización implícita de todos sus componentes (características gráficas, fonéticas, etc.), del carácter diferido de la comunicación, de la fictivización o ficcionalidad y de la llamada por Dolezel "transducción", en el sentido de "transmisión con transformación" (el texto literario va más allá del circuito cerrado de una comunicación normal y entra en una "cadena de transmisión" de carácter dinámico donde se integran cuestiones como tradición, intertextualidad, recepción crítica, adaptación literaria, etc.). Senabre (1949, 147-163) considera también a la literatura como un fenómeno de comunicación y trata de establecer, de forma muy sugerente y con abundante ejemplificación, las diferencias entre un mensaje verbal cualquiera y un mensaje verbal estético, teniendo para ello en cuenta las peculiaridades del mensaje poético propiamente dicho y las que afectan a la recepción del mismo. R. Posner (1976), T. A. van Dijk (1977) y S. J. Schmidt (1978) han escrito páginas excelentes sobre el asunto; Oomen (1975), por su parte, estudió la poesía como un modo peculiar de comunicación, como un tipo especial de "acto de habla" o modo de comunicación en relación con el uso especial de los defectos personales, espaciales y temporales y de los verbos realizativos. En cualquier caso, el desarrollo de la pragmática, en el que está implicada la recepción literaria, ha privilegiado el papel del lector hasta tal punto que Umberto Eco (1990, 24) ha hablado de "un cambio radical en el paradigma de los estudios literarios".

El interés de los nuevos estudios teóricos para este trabajo radica en la posibilidad de un mejor entendimiento de la poesía contemporánea desde su dimensión comunicativa o, mejor, desde la lectura, sobre todo cuando una parte de esa poesía -recuérdense algunos textos vanguardistas- parece negar la vía de la comunicación, aunque, bien al contrario, a mediados del decenio de los treinta, Yorgos Seferis escribía sobre el asunto: "Sólo quiero observar que

en vez de decir que la poesía ha llegado al punto de negar toda comunicación, es mucho más correcto reflexionar sobre un mundo en el que la comunicación se ha vuelto tan difícil que ha dado origen a un arte tan difícil. Si existe un ser cuyas fuerzas lo empujan a la comunicación, es el poeta (...). En nuestros tiempos, el poeta buscó, como pudo, la comunicación, ya se le obligara a salir, como los místicos, fuera de este mundo o ya encontrara el silencio, en la dura lucha de la carne, al final de su esfuerzo continuo; no nos apresuremos a condenar. Debemos agradecer al poeta el favor de que, entre diez mil dificultades, intentara servir hasta el último momento inevitable a una serie de valores sin los que el mundo hubiera perdido todo fundamento humano" (Seferis 1989, 157). En cualquier caso, si algunos textos poéticos parecen negar la vía de la comunicación, en cambio, afirman contundentemente otro de los rasgos distintivos del texto poético frente al que no lo es, la "apracticidad" (Urrutia 1992, 28), rasgo que de nuevo nos remite al uso que del texto poético se hace, es decir, a la pragmática.

COMUNICACIÓN, CONOCIMIENTO, REVELACIÓN / NEGACIÓN

En la poesía española contemporánea -concretamente a partir de los años cincuenta- ha habido distintas maneras de entender y de concebir la poesía, que van desde su definición como comunicación (teorización que llevó a cabo Carlos Bousoño a partir de 1952, con la primera edición de su *Teoría de la expresión poética*, pero que venía sosteniendo Vicente Aleixandre al menos desde 1950, año en el que publicó en el número 48 de *España* unos apuntes con el título de "Poesía: comunicación"; tal concepción sustentaba, en cierto modo, la existencia de una poesía con función social), a la afirmación de que la poesía es un medio de conocimiento (los poetas del medio siglo, Valente, la escuela de Barcelona, etc.), para derivar hacia un concepto de poesía como revelación, por un lado, o como negación o ignorancia, por el otro. Para F. Brines (1984, 17) la poesía es, en efecto, revelación o desvelamiento; de igual forma, para A. Colinas (1989) la poesía es una forma superior de conocimiento, la revelación del misterio existencial del hombre o de lo que él llama "segunda realidad"; algo semejante piensa P. Gimferrer (1986), que habla de la poesía como "un superior conocimiento que lo accesible en nuestra experiencia desconoce"; o Barnatán (1986), de quien es esta definición: "Poesía es Revelación". De J. A. Valente -uno de los primeros defensores de la poesía como conocimiento- procede, a partir aproximadamente de la publicación de *Tres lecciones de tinieblas* (1981), la consideración de que la poesía es "más que un acto, una inacción, más que un ejercicio, una pasividad vigilante; en lugar de una indagación en el conocimiento, una ignorancia en medio de la profunda noche" (Duque Amusco 1991, 70). La poesía, ahora,

indaga en el vacío, "es un conocimiento que predica su negación: conocemos que no conocemos (...). La palabra de la poesía habita, como un interrogante, no la *casa del ser* sino el desierto de la incertidumbre" (Duque Amusco 1991, 73).

No entraremos aquí en una larga exposición del tema ni en planteamientos que en su día resultaron polémicos (Martínez García 1975, 215-228). Desde mi punto de vista habla que aclarar qué se entiende por comunicación y qué por conocimiento; tanto en un caso como en el otro (y lo mismo en el entendimiento de la poesía como revelación o como "ignorancia") se mira a la poesía desde el emisor, desde el poeta, si bien hay que reconocer la perspicacia de Jaime Gil de Biedma (1955) al afirmar la lectura como un acto creador que no tiene por qué coincidir con el del poeta; la comunicación del lector consigo mismo a través del poema es algo "tan constante como la comunicación del signo afectivo entre poeta y lector". Es el poeta el que comunica algo -contenidos anímicos, emociones o nociones de emociones...-, el que a través de la poesía conoce primariamente la experiencia expresada en el poema o profundiza "en aquel misterio de la existencia", al decir de Antonio Colinas. Carlos Bousoño escribe que "el poeta procura, en efecto, comunicar de verdad a alguien por medio de meras palabras un contenido anímico imaginario" (Bousoño 1970, 39); era el mismo Bousoño el que, en la edición definitiva de su bien conocida obra, afirmaba que la poesía es en una primera etapa un acto de conocimiento y en una etapa posterior un acto de comunicación por el que aquel conocimiento pasaba a ser posesión de los demás hombres. Desde el lector, en cambio, el orden es justamente el inverso: "El poema, desde el punto de vista de la escritura, parte de un conocimiento anterior o permite obtenerlo, pero, para el lector, es primeramente comunicación y sólo existe en cuanto ésta se ha producido"; el lector lo que hace es transformar "la posible comunicación en conocimiento" (Urrutia 1992, 21). He aquí cómo la aparente disyuntiva (recuérdese el provocativo título de Barral (1953): "La poesía no es comunicación") aboca a un planteamiento más novedoso en el que los términos aparentemente opuestos no se excluyen. No insistiré más sobre un episodio que pertenece más bien a la historia de nuestra poesía (González 1982, 41-43; Riera 1988, 151-162; Pozuelo, 1993) y que nos ha servido para entender el rendimiento que también en ese ámbito produce el enfoque desde el lector.

LECTURA / LECTURAS

La oposición lectura / lecturas se origina en el mismo proceso comunicativo, que como tal proceso incluye no sólo un emisor, un mensaje y un receptor, sino el hecho de que "antes de que el emisor se constituya como

tal no hay un vacío de acciones, ni todo acaba cuando el mensaje encuentra su receptor" (Urrutia 1992, 32). El proceso de comunicación produce unos efectos que "pueden encerrarse en la oposición de *lectura* frente a *lecturas*. Esa oposición indica una identidad y una contradicción. La unidad se enfrenta a la pluralidad. Mi lectura frente a las otras lecturas posibles. Porque no hay una única interpretación de los textos" (Urrutia 1992, 32). La oposición de *lectura* / *lecturas* provoca, además, una serie de reflexiones sin duda enriquecedoras. A mi parecer, la dualidad en contraste lleva implícitas inicialmente dos ideas diferentes: A) la primera enfrenta la dirección única que el autor quiere dar a la lectura de su obra con la pluralidad de lecturas posibles; en algunos casos, el autor parece querer eliminar cualquier posible lectura que no coincida con la suya, fijando un sentido inequívoco: "Comprended lo que digo si digo 'buenos días'" (Celaya); "Cuando digo esperanza digo es cierto" (Otero), pero "cualquier lectura del poema es ya en sí una derivación -casi una traducción subjetiva- respecto de la lectura del escritor mismo" (Durand 1979, 107); B) la segunda idea que parece sugerir es que siempre hay una lectura que es mejor que las demás, que es la mejor. Aún podríamos añadir una tercera idea: C) la de que cualquier lectura es posible, algo a lo que Umberto Eco quiso poner coto con estas palabras: "Entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está la intención transparente del texto que refuta una interpretación insostenible" (1990, 133). El texto cuenta, en efecto, entre otras cosas, con los llamados "indicadores pragmáticos por los que el lector se ve dirigido en su actividad y está condicionado a asentir el texto como literario, a usarlo de un modo determinado y no de otro" (Urrutia 1992, 77). Como indicadores pragmáticos actúan en poesía la métrica, la versificación, la distribución espacial, etc. Precisamente, las normas métricas -que son de carácter convencional- tienen que ser percibidas por el lector para que se produzca la comunicación poética (Domínguez Caparrós 1988, 76). Urrutia (1992, 71-76) considera la oposición de lo escritural a lo oral como uno de los indicadores pragmáticos más importantes, entendiendo que lengua hablada y lengua escrita son dos realizaciones de la lengua en dos sistemas diferentes y que, por lo tanto, la lengua hablada en un texto escrito no puede nunca entenderse como lengua oral. Si aplicamos esto a la poesía y a la oposición de poesía oral y poesía escrita querría decir que la poesía escrita nunca abandona su carácter escritural aunque sea recitada o declamada públicamente.

Hablamos de una pluralidad de lecturas. Para algunos la "pluralidad de lecturas, que puede trascender los presupuestos iniciales o intencionales del autor" se funda en que es una "vía original y personal de conocimiento" (Rodríguez Fer 1986). A mi parecer, la pluralidad de lecturas viene suscitada, entre otras cosas, por las peculiaridades de la comunicación poética, tal como

las describió Oomen (1975); así, el uso de los déicticos personales, del *yo* y el *tú*, que en la lírica pueden recibir distintas interpretaciones (lecturas), puesto que “no remiten a un contexto extenso real, sino a una situación ficticia que otorgue coherencia a la lectura, independientemente del referente externo” (Pozuelo 1988, 222); y lo mismo ocurre con los contextos espaciales y temporales, puesto que ni el *ahora* ni el *aquí* del poema es el de cuando ni donde fue escrito, sino el *ahora* y el *aquí* del acto de lectura: “Sus contextos originales se pierden para dar paso a una multiplicación y extensión de los mismos” (Pozuelo 1988, 223). Sin necesidad de tratar el asunto con mayor amplitud, interesa destacar en este punto la distinción de Lázaro Carreter (1990) entre *autor real* o empírico y *poeta* o instancia creadora, de identidad pragmática diferente; y, de igual modo, entre el *tú* que funciona en el poema y el *lector real o empírico*. Lo dicho puede observarse en el siguiente poema de Blas de Otero, procedente del libro *Que trata de España* (1964), en el que abundan los déicticos personales, espaciales y temporales, que permiten múltiples lecturas e interpretaciones:

Advertencia a España (*Coral*)

No estoy solo. Salut au monde! Millones

y millones están conmigo, estoy

aquí, con cada uno y todos: soy

muchísimos, son mar a borbotones.

Tú, tú y tú me dais mi yo, varones

y hembras de mi ayer y de mi hoy.

-Hijo, como estás viejo! ... Ten, os doy

perenne juventud, hecha jirones.

No estoy solo, mi pobre patria sola,

asida a un clavo ardiente. Estás conmigo,

mira qué inmensa mar nos acompaña.

¡Ay misera de ti! ¡ay española

ola lejana! Sálvame contigo,

somos millones para una España!

Dejando al margen aspectos que aquí no viene a cuento, podemos decir que en el soneto de Otero hay un juego de pronombres de rica complejidad. Hasta quince veces se utilizan los pronombres personales en formas variadas (*me, mi, nos, conmigo; tú, ti, os, contigo*). El *yo* lírico es un *yo* plural (“soy muchísimos”) cuya existencia depende de su misma interrelación con otro *tú* también plural, que tiene dentro del texto inequívoca identificación: “varones y hembras de mi ayer y de mi hoy”. En ese juego poético pronominal se produce la mutua entrega entre el *yo* y el *tú* (“tú, tú y tú me dais mi yo” - “ten, os doy...”). El *tú* aparece a la vez singularizado y pluralizado, lo que provoca los cambios de número pronominales y verbales, de claro rendimiento estético y significativo: “Ten, os doy...”; del mismo modo, aquella mutua

entrega del *yo* y el *tú* a que antes aludí, origina las formas *nos*, *conmigo* y *contigo*. Por otro lado, si en los cuartetos el *tú* tenía un referente textual inequívoco y plural, en los tercetos se singulariza (“mi pobre patria sola”; “¡Ay mísera de ti!”), si bien esa España en singular es la de “varones y hembras” que acaban resonando en los “millones” del último verso. En una comunicación corriente, hablante y oyente son la clara referencia del *yo* y el *tú*; en el soneto de Blas de Otero se ha producido lo que Oomen (1975, 142) llama “una multiplicación y extensión de los papeles” de hablante y destinatario; el *yo* lírico parece dirigirse (o interpelar) a un *tú* tan plural que no puede identificarse con el lector, sino, en todo caso, con los innumerables *tús* (lectores o no) del mundo, de España, de esa masa coral a la que alude el título del poema; “cualquier lector -aclara Oomen (1975, 143)- puede identificarse con los varios destinatarios representados en el poema por el pronombre *tú*”; paradójicamente, el lector de hoy puede sentirse más identificado con el *yo* del poema que con ese *tú* que parece representarle.

El soneto es muy rico también en la expresión del *cronotopo*, neologismo acuñado por Mijail Bajtin para aludir a las relaciones espaciotemporales en la literatura: *ayer / hoy, aquí*; y el juego de tiempos verbales en presente: *estoy / están / estás; doy / dais; soy / son / somos*; como se ve, los tiempos del hablante, los del oyente, los de la tercera persona y el de integración de las tres personas (“somos”), que significativamente cierra un poema cuya “advertencia” se resume en el verso último, que afirma la pluralidad coral de la España que se quería “una” desde las instancias, consignas y lemas oficiales; pero es un juego cuyo rendimiento sólo tiene lugar en el poema, donde el presente será siempre tal, hoy y mañana, lejos de esa función delictiva que, en la conversación corriente, tienen, por ejemplo, el presente y el *aquí*: indicar el tiempo y el lugar precisos en que y desde el que el hablante emite su enunciado. En la comunicación poética, la multiplicación y extensión de los papeles del hablante a los que hace referencia el *yo*, así como la multiplicación de las relaciones de espacio y de tiempo, tal como lo entiende Oomen, contribuye decisivamente a la variada gama de lecturas que un poema puede suscitar.

La oposición lectura / lecturas nos lleva también a establecer operativamente dos niveles de significación en el texto poético. Ya Giraud (1969, 19) observaba en los signos un *sentido*, dado por su posición en el sistema de la lengua, que se actualizaba en diversos *efectos de sentido* que el signo adquiriría en un texto en situación; refiriéndose al poema lírico, Lázaro Carreter (1990) distingue *significación* y *sentido*, y habla de dos significados y de dos sentidos, en atención al poeta que ha cifrado una significación con el material lingüístico, más el sentido que ha querido darle, y en atención al

lector, para quien el poema tiene una significación y un sentido que puede no coincidir con el del poeta. Urrutia (1992) diferencia *significado*, de carácter estático y que se corresponde con la definición saussuriana del signo lingüístico como producto de la unión de un concepto y una imagen significante, de *significación*, resultante del uso del signo y, por lo tanto, de carácter cambiante. La *significación* tiene, pues, carácter pragmático y, frente al *significado* (equivalente al tema, a lo que dice el texto en cuanto estructura lingüística), “representa la asimilación activa del significado por el receptor, el significado que tiene lugar y efecto en la lectura”, según expresa César Nicolás, que añade el hecho de que un texto puede arrojar muchas formas de significación, así como significaciones distintas y sucesivas en el tiempo: “las *significaciones* son los significados producidos por el receptor del texto” (Nicolás 1986, 87). En la existencia de la significación reside el entendimiento del texto como producción de sentido o de sentidos que surge, justamente, en la relación dialéctica entre texto y lector. La significación (que no equivale a connotación) es la que produce, indudablemente, la pluralidad de lecturas. César Nicolás pudo mostrar cómo la puesta en marcha por el lector del mecanismo anamórfico en determinados textos quevedescos daba lugar a “lecturas laterales u oblicuas”, obteniendo -en ese caso- “*significaciones* caricaturescas o deformes que eran corolario obligado de la deformación anamórfica contenida en la estructura de superficie, en el *tema* central o frontal de la lectura” (Nicolás 1986, 85). El concepto de significación que venimos viendo equivale en la teoría de Iber H. Verdugo (1982, 51-78) a lo que llama *significación literaria*; frente a la significación lingüística, “genera signos, haciendo de los signos de la lengua, significantes de nuevos significados, que resultan de la misma operación; es decir, metamorfoseándolos” por medio de la *semiosis literaria*; una manifestación privilegiada de la actividad de significación literaria la ve Verdugo (1982, 62) en los poemas creacionistas de Vicente Huidobro, en los cuales “las sustanciaciones y formas provistas por la lengua natural resultan insuficientes para exponer la sustancia de contenido propia de la referencia del poeta”, que genera signos como “golonfina, goloncina, golontrina, golonchina”, etc., etc.

En el uso del signo interviene de forma decisiva el *contexto* en el que se inserta el signo poético (de manera amplia, el campo social o conjunto de sistemas simbólicos, de estructuras, de prácticas) y la *situación* en la que se lleva a cabo la comunicación poética, que, como ya hemos visto, origina entre emisor y receptor, entre escritura y lectura, una serie de distancias (espaciales, temporales y culturales) que crean lo que Urrutia (1992, 87) llama “el vacío para la comprensión”, concepto que distingue, a la vez que los niega, de los “huecos textuales” de Iser (1976). El vacío lo intenta salvar el autor integrando

en el texto al lector para quien escribe, es decir, a ese lector implícito tan recurrente en la teoría literaria de los últimos años. "El placer de la lectura surgirá, precisamente, de la posibilidad o no de acoplamiento del lector real con el lector implícito", señala Urrutia (1992, 91), que distingue el lector supuesto del lector deseado y del lector posible, además, naturalmente, del lector real. No entraremos aquí en tipologías que, referidas sobre todo a la novela, se caracterizan por su sutileza. Para lo que interesa en este artículo es suficiente con decir que el texto escrito, el poema, es cerrado en cuanto al significado -como líneas atrás indicábamos- y abierto en cuanto a la significación, que es la que produce sentido a través de la proyección personal del lector sobre el texto poético o, dicho de otra manera, de la mayor o menor posibilidad para contextualizarlo.

La oposición entre lectura y lecturas viene a resolverse entendiendo la lectura como "el espacio de conjunción de todas las lecturas que se han hecho posibles" (Urrutia, 1992, 104).

En la oposición lectura / lecturas me parece muy sugestiva la teoría desarrollada por M. Asensi (1987) desde un pensamiento deconstructivista. Para el propósito que me viene guiando tiene interés el dualismo en contraste *signo / huella*, términos que conviven en relación dialéctica. El signo (concepto semiótico) es "lo únicamente presente", frente a la huella, que es "lo presente-ausente", es decir, lo "para luego" del texto, el hecho de que los elementos de un texto sean algo que no acaba en los límites de su presencia, sino que remite continuamente a un lugar anterior y posterior (1987, 74). De otra manera: la huella es "lo aplazado hasta su relación con el lector habiendo sido ya lectura, lo que después hará una fugaz composición de forma-sentido para, en otro después, desestructurarla, el círculo (del autor, del intérprete, del rapsoda platónico, del lector, del que mira) infinito del sentido que sólo más tarde acaba, puede acabar en significado" (1987, 76). El texto es concebido como *huella*, como "una escritura / lectura realizada sobre huellas, siendo ella misma huella con proyección de huellas y gracias a la cual puede funcionar como escritura / lectura" (1987, 76). Así lo observamos -por poner un caso- con estos versos de Victoriano Crémer, un breve fragmento de la parte quinta y última de su largo poema titulado "Canto total a España" (*La espada y la pared*, 1949), en el que subyace el tema de la reconciliación de las variadas Españas (vencedores, vencidos, exiliados) surgidas de la guerra civil:

No hay madre más amada
que tú sobre la tierra;
ni nombre más clamado,
ni ausencia de más pena.

No hay abrazo más dulce,

ni raíz de más fuerza,
ni más amarga lluvia que tus lágrimas,
ni gracia más serena.

El texto funcionaría por estar escrito sobre huellas. El interés por el tema de España es muy antiguo en nuestras letras: "Surca la literatura española, durante tres siglos, una vena de honda preocupación nacional, que unas veces corre profunda y otras veces aflora a borbotones. Su persistencia, su volumen y su matiz hacen de ella algo específico de nuestras letras, casi desconocido en otros países. Viene definida por una actitud inquieta y escrutadora, por un barrunto o una conciencia de problematismo que diferencia el tema esencialmente de la mera caracterización o exaltación, del simple estudio de la tierra y el pueblo originario" (Franco 1980, 21). Pero el poema cremeriano va más lejos aún en el tiempo: podemos decir que se escribe sobre las huellas del célebre "Llor de España" del Rey Alfonso el Sabio¹, así como de los requiebros que tributa a España el romance de "La traición del conde don Julián"². Más cerca de nosotros en el tiempo, parece inevitable la alusión al grupo del 98 (a Unamuno y Machado principalmente), que al decir de Alarcos Llorach concibió a España como "pueblo en agónica busca de sí mismo (...), como ejemplo colectivo de lo que en lo individual es el sentimiento trágico de la ida", visión esta que "es la que paradójicamente aflora en los jóvenes poetas de la posguerra" (Alarcos 1966, 49-50). También Ortega indagó en el ser de España desde su primer libro *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914: "Dios mío, ¿qué es España? (...) ¿Dónde está -decidme- una palabra que alumbré el destino de España?" (Ortega, 1984, 68). En la posguerra resurgió el dolor y la interrogación sobre España ya desde 1944, año en el que Dámaso Alonso dedicó a Unamuno tres poemas de *Oscura noticia*; con Bousoño, que en 1945 publicó en el número 23 de la revista *Garcilaso* "Dios sobre España", incorporado después a *Subida al amor* (1945); con Eugenio de Nora, que en ese mismo año 45 publicó en el número 14 de *España* el poema "Presencia", que será el inicial de su *España, pasión de vida* (1954). Toda una generación (Celaya, Otero, Hierro, Crémer, Nora, Ángela Figuera...) cifró en verso su compromiso con la patria. La huella implica, por lo tanto, que un texto puede ser leído desde otros textos, pero no necesariamente en la dirección indicada; la huella ofrece la posibilidad de leer el romance citado, así como el texto del Rey Sabio, desde la copiosa literatura sobre España que siguió a la guerra civil del 36, pongamos por caso. Tal sería

¹ Puede leerse en Alfonso el Sabio. *Prosa histórica*. Ed. de Benito Brancaforte, Madrid: Cátedra, 1984, pp. 93-96.

² Vid. R. Menéndez Pidal. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe (col. Austral), 33ª ed., 1991, pp. 47-48.

lo que Manuel Asensi (1987, 80) llama "la dimensión lectoral de las huellas", a las que habría que añadir la "dimensión escritural", que no nos apartaría demasiado de lo que algunos de los estructuralistas llamaron con acierto "intertextualidad".

En la relación dialéctica signo / huella, el primero (que aboca a una teoría) tiende a suprimir lo ausente del texto (la huella) reduciéndolo a presente, es decir, el metatexto (o texto de lectura; la teoría) trata de reducir el texto, que es huella, a signo, imponiéndole una lectura única, un significado unívoco (el del signo). Frente a la *lectura única* del texto en cuanto signo, está la *pluralidad de lecturas* del texto en cuanto huella. La lectura del texto como huella lo pone en relación con otros textos (como acabamos de ver en el fragmento poético de Victoriano Crémer), es decir, la lectura lee el texto desde cualquier otro texto, debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del "para luego" de la huella, un "para luego" engendrado en la ida y vuelta entre el texto y el metatexto y entre el metatexto y el texto. El significado (en esta concepción del texto dentro de la semántica y, aún mejor, de la hermenéutica, y no dentro del ámbito de la semiótica) depende del entramado de relaciones textuales (huella) puesto en juego en el contexto de una lectura. La relación dialéctica metatexto-texto, insertos en el desarrollo histórico, es lo que Asensi llama "lectura en proceso", que es la llevada a cabo, justamente, por la crítica paradójica que él defiende. La lectura en proceso plantea en su base una apertura del texto a la infinitud de relaciones textuales; pretende reiniciar un posible diálogo interrumpido del texto con otros textos; tiende a convertir la lectura / interpretación en lectura / interpretación en proceso. En cualquier caso, para lo que aquí nos interesa, la concepción del texto como huella provoca, según la teoría de Asensi -y en un sentido muy diferente al expuesto páginas atrás- la pluralidad de lecturas que venimos defendiendo.

La poesía contemporánea, en el largo proceso que va de la oralidad a la escritura, es hoy una poesía escrita para ser leída como una aventura privada y solitaria. No siempre es fácil su contextualización, tal vez por la separación cada vez mayor de sus orígenes orales, separación a la que se aludía al comienzo de este artículo; pero como opción de lectura personal y silenciosa, la poesía ofrece -y como lectores disponemos de- una serie de mecanismos o dispositivos desde los que debemos abordar la estrategia de la lectura en ese intento de darle sentido al texto poético, de crear el sentido.

OBRAS CITADAS

- ALARCOS LLORACH, Emilio. 1966. *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya.
- ASENSI, Manuel. 1987. *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hipérior.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo. 1986. "Poética". *El estado de las poesías*, monografía núm. 3 de *Los Cuadernos del Norte*, 37-38.
- BARRAL, Carlos. 1953 "La poesía no es comunicación". *Laye*, núm. 23.
- BOUSOÑO, Carlos. 1970. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- BRINES, Francisco. 1984. "La certidumbre de la poesía", en F. Brines, *Selección propia*. Madrid: Cátedra.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté (ed.). 1991. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes.
- COLINAS, Antonio. 1989. *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: FCE.
- DIJK, Teun A. Van. 1977. "La pragmática de la comunicación literaria", en Mayoral, J. A. (ed.). 1986, 171-194.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. 1988. *Métrica y poética*. Madrid: UNED.
- Duque Amusco, Alejandro. 1991. "El valor de la palabra", en Ciplijaskaité, B. (ed.), 65-79.
- DURAND, Gilbert. 1979. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- ECO, Umberto. 1990. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- FRANCO, Dolores. 1980. *España como preocupación*. Barcelona: Argos Vergara.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. 1955. "Función de la poesía y función de la crítica". *Al pie de la letra*, 1980. Barcelona: Crítica, 17-31.
- GIMFERRER, Pere. 1986. "Poética". *El estado de las poesías*, monografía núm. 3 de *Los Cuadernos del Norte*, 90.
- GONZÁLEZ, José María. 1982. *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*. Madrid: Edi-6.
- GUIRAUD, Pierre. 1969. *Essais de stylistique*. París: Klincksieck.

- ISER, Wolfgang. 1976. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- LÁZARO Carreter, Fernando. 1980. "La literatura como fenómeno comunicativo". *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Crítica, 173-192. También en Mayoral J. A. (ed.), 1986, 151-170.
- 1990. "El poeta y el lector". *De poética y poéticas*. 1990. Madrid: Cátedra, 34-51.
- 1990a. "El poema y el lector (El poema lírico como signo)". *De poética y poéticas*. 1990. Madrid: Cátedra, 15-33.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio. 1975. *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad.
- MAYORAL, José Antonio (ed.). 1986. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.
- NICOLÁS, César. 1986. *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*. Anejo 5 del *Anuario de Estudios filológicos*. Universidad de Extremadura.
- OOMEN, Úrsula. 1975. "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en Mayoral, J. A. (ed.). 1986, 137-149.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1984 *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- POSNER, Roland. 1976. "Comunicación poética frente a lenguaje literario, o la falacia lingüística en poética", en Mayoral, J. A. (ed.). 1986, 125-136.
- POZUELO Yvancos, José María. 1988. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- 1993. "La poética de la experiencia: el grupo poético de 1950", en VV.AA. *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*. Valladolid: Universidad / ICE, 35-45.
- RIERA, Carmen. 1988. *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ Fer, Claudio. 1986. "Mi poética soy yo". *El estado de las poesías*, monografía núm. 3 de *Los Cuadernos del Norte*, , 127-128.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1978. "La comunicación literaria", en Mayoral, J. A. (ed.). 1986, 195-212.
- SEFERIS, Yorgos. 1989. "Introducción a T.S. Eliot". *Diálogo sobre la poesía y otros ensayos*. Gijón: Júcar, 142-165.
- SENABRE, Ricardo. 1994. "La comunicación literaria", en D. Villanueva (Coord.). *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 147-163.

URRUTIA, Jorge. 1992. *Literatura y comunicación*. Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe.

VERDUGO, Iber H. 1982 *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette.