

EL 'SOPLO' INTEMPORAL DEL MODO SIMBÓLICO FRENTE A LA SUCESIÓN 'TRAVIESA' DEL ALEGÓRICO EN LA LECTURA DE POEMAS: PARALELISMOS ENTRE HERMENÉUTICA Y CREACIÓN EN JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y ROBERT FROST

Félix Rodríguez Rodríguez
Universidad Complutense

Asegura Jonathan Culler en su libro *La poética estructuralista* que es en el “tipo de lectura que el poema impone a sus lectores” y no en su “artificio verbal” donde hallamos “más sencilla y profundamente” “la esencia de la poesía”¹. El examen de la actitud lectora que exige el poema nos aclara mejor que el estudio de sus propios elementos internos su verdadera dimensión poética. De esta estrecha relación entre estética, creación y lectura parte en buena medida esta ponencia sobre los tipos contrapuestos de lectura y lector que prefieren Juan Ramón Jiménez y Robert Frost². En las contadas ocasiones en las que aborda este asunto, el poeta español reclama para la lectura, al igual que hace para su escritura, una experiencia en la que prevalecen la intuición y la emoción; una experiencia intemporal e instantánea en la que el lector no parece que tenga que poseer y demostrar un cierto conocimiento de los recursos retóricos y estilísticos de la poesía. Por su parte, Frost muestra un mayor interés por la lectura y la entiende como una actividad temporal y compleja que precisa un lector competente y experimentado. Tras cada una de estas figuras lectoras predilectas se encuentran poéticas divergentes que derivan de la oposición que algunos escritores románticos establecieron entre la intemporalidad e instantaneidad del símbolo y la linealidad y duración de la alegoría.

La descripción de Juan Ramón de su lectura y lector ideales tiene poco en común con aquellas a las que nos acostumbran quienes estudian la interpretación o

[1] “... the essence of poetry lies not in the verbal artifice itself, though that serves as catalyst, but more simply and profoundly in the type of reading which the poem imposes on its readers” (*Structuralist Poetics*, 164).

[2] Para quien sienta curiosidad por este emparejamiento, diremos que el poeta español recorrió por el norteamericano los distintos pasos de la recepción, desde el elogio a la traducción pasando por el encuentro personal. Léase el artículo de Howard T. Young, “Lo que dicen los árboles. La amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez”.

hermenéutica de la poesía. Poco se asemeja, por ejemplo, al modelo que presenta el mencionado Culler en el que el lector se vale de su “competencia literaria” para salir con bien de un ejercicio claramente procesal que no suele resultar fácil³. Ni su lector es la suma de sus experiencias y conocimientos previos sobre los mecanismos de “resistencia” del poema, ni su lectura el proceso en el que se pone a prueba lo aprendido. No existe indicación alguna de que su lector perciba ese “intervalo” de tiempo que sucede, a juicio de Michel Riffaterre, en cualquiera de nuestros intentos de volver “gramatical” el poema desde que comenzamos “en la oscuridad” hasta que descubrimos “más tarde el intertexto explícito”⁴. No es de extrañar que, a la vista de esta postura tan poco hermenéutica o semiótica al uso, los comentarios de Juan Ramón sobre la lectura, como dijimos, sean tan raros y breves. Al desentenderse del vocabulario y las nociones normales del debate se excluyó necesariamente de él.

Sus más extensas y mejores reflexiones surgen al intentar distinguir entre dos tipos antagónicos de escritura poética que denomina “literatura” y poesía”. La primera, la “literatura”, empuja al poeta moderno a cometer los defectos más deplorables. Da lugar a una poesía “retórica” y “barroca” que, lejos de hacerlos pasar, como debiera, lo más desapercibidamente posible, busca llamar la atención sobre su forma y su lenguaje. “Malabarista” y “arquitecto” “barroco y empachoso”, en las propias palabras de Juan Ramón, el “literato” prefiere la forma “rehecha y escorzada”, la escritura “compleja y enrevesada” (*Crítica Paralela* 158)⁵. De las diferentes profundidades posibles de la poesía, de “imagen”, de “concepto”, de “pensamiento” o de “sentimiento”, señala Juan Ramón, la “literatura” comprende preferentemente las dos primeras; su profundidad es “de estilo, de metáfora, de concepto” (*CP* 199). Lo cual conduce a una poesía de “física cerebral” en la que el escritor, a imitación del filósofo, enlaza razones e ideas, sigue el curso del pensamiento hasta la conclusión. Adopta una manera de conocer temporal y progresiva que se refleja en una forma igualmente “cargada”, “premiosa” y “yustapuesta”.

Esta escritura enrevesada, por retórica y sucesiva, del “literato” tiene, como cabía prever, graves consecuencias para el lector. Juan Ramón iguala su lectura con el asalto a una ciudadela bien fortificada de calles laberínticas. Aquel soldado/lector que se decida a escalar sus murallas deberá estar bien adiestrado “para no perderse en las mismas callejas de su dominio. Si no viene el nudo, el cólico miserere, la parálisis

[3] Léase el capítulo de su obra antes citada, “Poetics of the Lyric”, 161-77.

[4] “The two possible readings are compatible: in fact the reader usually begins in the dark and discovers the implicit intertext later on. Hence we must include in the definition of the literary phenomenon the concept of time-lag” (*Semiotics of Poetry* 137-8).

[5] La figura del “literato” se asemeja a la del “retórico” a quien en la disputa de tan larga tradición, según nos indica Stanley Fish, su oponente, el “antiretórico”, acusa de emplear un lenguaje persuasivo y manipulador, unas “formas cambiantes y superficies equívocas” a través de sus “engañosos tropos y figuras” (265).

enredada del cuerpo y el alma" (CP 249). Un adiestramiento este que no podrá consistir sino en el mejor conocimiento posible de un laberinto verbal en el que es fácil tropezar; en su capacidad para solventar con eficacia los problemas que acarrea la tendencia del "literato" a un lenguaje "filosófico" y difícil, a un pensamiento y una expresión temporales. Es decir que también para él, como para el poeta equivocado, "la "literatura" consiste, según dice consecuentemente Juan Ramón, en un "estado de cultura", en una actividad que requiere un aprendizaje retórico.

La "poesía", tipo al que pertenece su obra, sobresale por las características contrarias. Frente al barroquismo cargado del "literato" que eleva la forma a un primer plano, el poeta de la verdadera "poesía" se afana en hacerla desaparecer (CP 158-9). Su voluntad de "exactitud absoluta" le lleva a una depuración continua de la forma que, superando fases como la de la escritura "redicha" del "literato", o incluso la suya propia, la "intuitiva", "que se ve menos", le promete un porvenir en el que la poesía se encarnará en un libro en blanco, "sin nombre ni tropieza posible" (*Ideología* 581): "Escribir es aprender "a llegar" a no escribirla, a ser, después de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia conciente" (I 503)⁶.

Al no ser retórica, la "poesía" tampoco es ni "filosófica" ni "premiosa". Su modo de conocimiento no se fundamenta en la reflexión y el enlace de conceptos y, por tanto, su lenguaje no se "carga" o alarga en exceso. Su escritura es "breve", "alada", como la suele describir Juan Ramón, y se ajusta, por contra, a la manera inmediata y directa de conocer y pensar de la intuición y el símbolo. En la carta que dirige a Luis Cernuda en 1943 se declara un poeta simbolista y le confiesa que su biografía poética no ha sido sino una lucha por la brevedad expresiva, un esfuerzo constante por eliminar el "asunto", tanto lo narrativo, lo "épico", según lo denomina en ocasiones, como lo descriptivo. Una tarea ineludible, le explica a Cernuda, para alguien que como él es "un ansioso de la eternidad" y la concibe "como presente, es decir, como instante" (CP 183)⁷. Al igual que los teóricos románticos, Juan Ramón

[6] Afirma Fish que, a diferencia de la "estrategia concienzudamente desplegada" (263) del "homo rhetoricus", el "homo seriusus", el escritor antiretórico, desea expresar "la simple verdad desnuda" (267); ambiciona un lenguaje cercano a la "notación matemática" (263). De manera parecida, Juan Ramón escribió en uno de sus aforismos que el misterio del mundo, su secreto más profundo, sólo lo desvelaría un "número simple o una sencilla letra, sin aritmética ni idioma" (I 545). En cuanto a la seriedad del antiretórico, digamos, quizá como algo más que una mera coincidencia curiosa que, en la única ocasión en que alude al poeta español recordando el encuentro que ambos mantuvieron en Washington en 1941, Frost le pone como ejemplo de aquellos escritores, Tolstoi entre ellos, que se toman muy en serio la vida y la literatura, de aquellos en cuya obra hay pocas notas de humor (*A Living Voice* 71). Como si el humor, una actitud más burlona, en lo que a nuestro tema respecta, supusiese la vinculación a una estética y una lectura particulares.

[7] Se alinea Juan Ramón con la línea del pensamiento metafísico que desde Parménides hasta Husserl, según observa Jacques Derrida en "Ousia y gramme", privilegia el presente y considera la eternidad como presente sin devenir, como "presencia de presente", que sólo es posible percibir, por su misma esencia intemporal, en un instante, en el ahora de presente (73-79).

establece una correspondencia necesaria entre la expresión breve y ágil del símbolo y la instantaneidad del contenido que pretende captar. A juicio de uno de ellos, Friedrich Creuzer, mientras su antagonista la alegoría, de manera parecida a la "literatura" de Juan Ramón, procede sucesivamente obligándonos a "respetar" el desarrollo de su pensamiento, el símbolo deja caer su idea, su "totalidad instantánea", con el fulgor del rayo:

La diferencia entre ambas formas debe situarse en lo instantáneo, rasgo ausente en la alegoría. Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma. Es un rayo que cae directamente desde el fondo oscuro del ser y del pensar hacia nuestra mirada y que atraviesa nuestra naturaleza íntegra. La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso, la totalidad instantánea; en otro, la progresión en una serie de momentos (cit. en Todorov 303).

Para ser un buen lector de esta poesía de la inmediatez y del símbolo no basta, como para la "literatura", con poseer un cierto "estado de cultura". Ya no se trata de ir desentrañando en el tiempo la marcha oblicua del pensamiento y el lenguaje. Ahora la profundidad no es de "concepto" y de "imagen" sino de "pensamiento" y, más bien aún, de "sentimiento"; esa "profundidad emotiva" en la que insiste una y otra vez Juan Ramón. Y, por tanto, escribe en *Estética y ética estética*, el lector no podrá acceder al "secreto" de la verdadera "poesía" por la "reflexión" o el "análisis metódico" sino "por soplo, imán, majia, fatalismo, como fue creada" (335), es decir, mediante una combinación de revelación inexplicable, de atracción ineludible e involuntaria y de comunicación inesperada y misteriosa.

No parece que para esta actitud lectora sea preciso perfeccionar el "estado de cultura", la competencia literaria y retórica. La buena lectura dependerá más de la posesión del estado receptivo óptimo a este "soplo" revelador que de la preparación para una actividad interpretativa temporal y difícil. Por lo que, al igual que el poeta, el lector habrá de ensanchar su conciencia poética, ahondar en la profundidad de pensamiento y sentimiento, irse acercando, como observa Juan Ramón, al "estado de gracia, anterior y posterior a la cultura" (CP 200). Sólo quizá entonces, añadimos nosotros, leer, como escribir, esté en el mismo camino hacia un porvenir en el que sea aprender a llegar a no leerla, a ser, después de la lectura, poema en lector, lector verdadero en inmanencia consciente.

Si bien mantuvo un trato frecuente y prolongado con estudiantes y lectores, el persistente interés de Robert Frost por la lectura y las obligaciones del lector tiene una mejor explicación en su poética narrativa y alegórica. El modo de lenguaje alegórico, según coinciden en señalar quienes lo estudian, y a diferencia del simbólico si atendemos a lo visto en Juan Ramón, destaca por ser esencialmente hermenéutico, por disparar todos los resortes y mecanismos que comúnmente asociamos a la interpretación.

Cuando se leen las declaraciones del poeta norteamericano sobre la lectura cobra pleno sentido el calificativo de "complicado rito" con el que Juan Ramón aludió a la labor del "lector/literato": la lectura como una actividad de iniciación y aprendizaje compleja, exigente y secuencial. Cada lectura supone para él un desafío que evalúa la competencia lectora, la pericia retórica de los participantes, su "educación en la metáfora" (*Prose* 331). La poesía, repitió en bastantes ocasiones, consiste en un cierto tipo de juego bromista y travieso, "a kind of fooling", que trata de embaucar al lector inexperto y candoroso con sus múltiples maneras de decir las cosas indirectamente; con su modo de hablar mediante "parábolas, insinuaciones e indirectas" (*Prose* 332). Sin el menor ánimo de despreciarlo, sin rebasar el límite en el que el juego se convierte en insulto, el poeta se propone en cada poema "tomar el pelo" al lector (*Prose* 77).

El mismo poeta en una conferencia se puso en el lugar de su lector para mostrar la actitud lectora que pide dicho "juego burlón" de sus parábolas. El poema escogido, el conocido "Stopping by Woods on A Snowy Evening", comienza con una posible exageración, con una pequeña "extravagancia" según acostumbraba a llamarlas: el protagonista detiene su caballo y contempla cómo la nieve va cubriendo el bosque. Pero, se pregunta Frost adelantándose a la probable reacción de su lector, "¿realmente lo cubrió?", y si así fue, "¿hasta qué altura?" A esta primera "extravagancia" le siguen otras que incrementan el desconcierto y la incertidumbre del lector. Hasta que, dice Frost, "si se lo estuviese leyendo a alguien comenzaría a preguntarme lo que se trae entre manos". "Veis", subraya, "no lo que quiere decir, sino lo que se trae entre manos" (*A Living Voice* 81). Como si el hablante poético tuviese la aviesa intención de hacerle tropezar al menor descuido.

Por otro lado, la advertencia final también indica, de manera más importante, que en este juego indirecto cuenta más la actividad interpretativa que su resultado, el significado del poema. Lo que retenemos de la descripción hecha por Frost es la imagen del lector haciéndose preguntas, formulando preguntas al texto mientras avanza. Una primacía de la experiencia misma de interpretar sobre el sentido que es, sin duda, indisoluble de cualquier concepto de la lectura como un proceso complejo que juzga la competencia del lector; que comprueba, diría Juan Ramón, su "estado de cultura".

La temporalidad de esta lectura enlaza con la naturaleza procesal y azarosa que Frost atribuye mediante distintas comparaciones a la creación poética. Apoyándose en un bastón tan curvo como su camino, el poeta inicia un “paseo aleatorio” sin rumbo fijo y de final desconocido; emprende “un paseo por los campos” sin destino claro en el que se distinguen los pasos fundamentales, principio, medio y desenlace, de una trama narrativa. La figura dinámica que la creación compone, asegura en su ensayo “The Figure a Poem Makes”, “comienza en gozo”, “recorre un curso de acontecimientos afortunados” y tiene un “desenlace”, “un final” que consigue clarificar la vida: “It begins in delight, it inclines to the impulse, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life-... It has dénouement. It has an outcome” (*Prose* 394).

Cada nueva lectura reproduce esta misma experiencia temporal. Posee los mismos alicientes y elementos de aventura y exploración que el proceso creativo. Una de las razones, sostenía Frost, por las que el desenlace de la composición del poema había de ser incierto para el poeta era evocar una sensación similar de sorpresa en el lector. El primero, dice en “The Constant Symbol”, “desciende a una profundidad que debe sorprenderle tanto como a nosotros” (*Prose* 405).

Esta duración de la lectura no la puede proporcionar sino la forma del poema. Debe inscribirse en nuestro caso en la extensión narrativa que procura la anécdota de la alegoría. Algo que vio con claridad Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* al comentar algunos poemas que presentan algún tipo de trama y que él mismo llama “alegóricos”. Cuando la anécdota del nivel literal es “seria”, consistente, señala Bousoño, el lector se ve forzado a seguir su “yuxtaposición temporal” y su “yuxtaposición verbal” correspondiente antes de construir su sentido lógico. La “seriedad” de la historia del primer nivel impide el salto apresurado del lector a dicho sentido y, así pues, alarga la lectura (404-11). En esta misma línea y concedor posiblemente de todo esto, Frost abogó por una poesía con parábolas tan “buenas” y suficientes” que, si el lector no “quería nada más”, no quería ir más allá, pudiese contentarse con “el primer significado de superficie, la anécdota, el significado de superficie”⁸.

Si volvemos ahora a lo dicho por Frost sobre la intención burlona de su poesía, puede anticiparse que el avance de su lector por dicha “yuxtaposición verbal” de la anécdota, salpicada de metáforas, analogías y pequeñas “extravagancias”, no le faltarán obstáculos y “tropiezas”. A la demora por la propia linealidad del discurso de la anécdota se añade la que provoque la complejidad de su lenguaje su complejidad. Se

[8] “The first surface meaning, the anecdote, the surface meaning has got to be good and got to be sufficient in itself. If you don’t want any more you can leave it at that” (*A Living Voice* 43).

produce así en la parábola de Frost una alianza de duración y dificultad, de concatenación verbal y lectura complicada que es la que Juan Ramón rechaza y que, sin embargo, es la que mejor define, a juicio de sus estudiosos, el funcionamiento del modo alegórico. Aunque cada cual saque consecuencias distintas, la alegoría, observa la mayoría de ellos, se distingue por impulsar un modo de significación singularmente intrincado que relega a un segundo plano el sentido lógico⁹. Así, por ejemplo, para Maureen Quilligan la alegoría, a semejanza de lo apuntado por Bousoño, “funciona más bien horizontalmente que verticalmente” (45), se mueve más en los renglones del lenguaje de la anécdota que en el trayecto que lleva de éste al significado figurado. De tal manera que la atención preferente del lector de la alegoría no se dirige hacia el sentido profundo, ni siquiera incluso hacia lo literal, sino hacia el lenguaje oblicuo y resbaladizo en el que se narra éste, hacia lo que Quilligan llama lo “letteral”. Es decir, actúa de un modo muy parecido a como lo hacía el Frost lector de su propio poema.

Rara vez aludió Frost al símbolo o a alguna de sus derivaciones. Y cuando lo hizo, sus menciones fueron breves y claramente evasivas. Sólo en una de sus cartas se extendió algo más para decir que el “simbolismo” podía “con toda probabilidad bloquear y matar un poema”; que era “tan malo como la embolia”: esa peligrosa obstrucción de la circulación sanguínea¹⁰. Una observación que concuerda con su condición de poeta de parábolas que obligan al lector, con las consecuencias ya mencionadas, a la “circulación” yuxtapuesta del tiempo y del lenguaje. Y, de otro lado, una acusación que complacería en parte a Juan Ramón en cuanto aprecia en el simbolismo la capacidad de detener un flujo discursivo y retórico tan paralizante para “el cuerpo y el alma” del poeta y los de su lector como la embolia que Frost denuncia.

Obras citadas

BOUSOÑO, Carlos (1952) *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

CULLER, Jonathan (1975) *Structuralist Poetics*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP.

DERRIDA, Jacques (1989) *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

[9] Véanse, por ejemplo, las explicaciones de Christopher Norris acerca de lo dicho por Paul de Man sobre la alegoría, pp. 94-99.

[10] “Symbolism is all likely to clog up and kill a poem- symbolism is as bad as embolism” (*The Letters of Robert Frost* 376). En su libro *Semiotics and the Philosophy of Language*, Umberto Eco niega cualquier función narrativa al símbolo. Su presencia, por el contrario, conlleva una sobrecarga semántica, “a surplus of signification” (160), que trastorna el curso normal de la narración.

- ECO, Umberto (1984) *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana UP.
- FROST, Robert (1963) *The Letters of Robert Frost to Louis Untermeyer*. Ed. Louis Untermeyer. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- (1974) *Robert Frost. A Living Voice*. Ed. R.L. Cook. Amherst: University of Massachusetts.
- (1972) *Poetry and Prose*. Ed. E.C. Lathem & Lawrence Thompson. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1975) *Crítica Paralela*. Ed. Arturo del Villar. Madrid: Narcea.
- (1967) *Estética y ética estética*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar.
- (1990) *Ideología (1897-1957)*. Madrid: Anthropos.
- NORRIS, Christopher (1988) *Paul de Man. Deconstruction and the Critique of Aesthetic Ideology*. New York: Routledge.
- QUILLIGAN, Maureen (1979) *The Language of Allegory*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP.
- RIFFATERRE, Michel (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP.
- TODOROV, Tzvetan (1981) *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- YOUNG, Howard T. (1981) "Lo que dicen los árboles. La amistad literaria entre Robert Frost y Juan Ramón Jiménez", *La Torre*, 29, 289-301.