DE LA REALIDAD AL TEXTO: A PROPÓSITO DE UN POEMA DE JAIME SILES

Emilio Frechilla Díaz
Universidad de Oviedo

Decía Antonio Colinas que «la poesía es un proceso creativo entrañablemente unido a la experiencia de ser, de tal forma que no es sino una vía de conocimiento, un medio para interpretar y valorar no solo la realidad aparente, sino también para dar respuesta al misterio de la naturaleza íntima del hombre» (2004: 23). Efectivamente el poeta, como cualquier creador, capta reflexivamente una parte de la realidad, en su caso principalmente interior, y la presenta mediante un discurso organizado que se amolda a unas convenciones legadas por la tradición. Estas leyes, superpuestas desde afuera, son flexibles y de muy diferente carácter e influencia, pero su seguimiento (o rechazo) resulta esencial para él, en cuanto que constituyen el vehículo de que dispone para transmitir la complejidad de sus vivencias.

Situado en su ángulo personal el creador mira a la realidad y (re)crea a partir de ella, ayudado por la experiencia, por la destreza en la captación artística y cultural de su mundo y por el dominio de unos mecanismos intrínsecos, imprescindibles para sostener la percepción y el conocimiento de la realidad sentimental. Su pluma le aproxima al misterio de la naturaleza humana dando comienzo a la aventura de la creación poética. Realmente este proceso le permite transformar la realidad en un poema, que es, por tanto, el resultado de un proceso intelectual en que se aglutinan numerosas asociaciones: sus vivencias presentes y pasadas, sus temores conscientes e inconscientes, sus ideales... es decir, todo su dominio del oficio de la escritura, que le permite recubrir un mensaje cualquiera con la emotividad y el sentimiento que harán de él un producto artístico. En palabras de Carmen Bobes:

> El autor del mensaje ordena los signos, organiza las relaciones en el conjunto y pretende un mensaje funcional o literario; se distancia o se aproxima al texto, incluso llega a presentarse en él; pretende que los lectores observen o participen, busca unas implicaciones, o de hecho da lugar a ellas, aunque no las busque directamente. (C. Bobes, 1975: 72).

La escritura poética es, pues, una consecuencia de la mirada del creador. El virtuosismo que puede llegar a alcanzar una obra literaria no es simplemente fruto de las cualidades personales del escritor, ni de una particular técnica compositiva, sino también de una necesidad de representar la realidad sentimental desde sus más variadas perspectivas.

Al otro lado, en el lado opuesto al del escritor, el discurso crítico sólo es posible como continuación del literario. El lector comienza su labor allí donde el escritor la ha dejado, pues recibe el texto completo y acabado como producto del arte. Las diversas fases operatorias de la experiencia de la lectura permiten comprender el

poema como una composición que trabaja para constituirse en un complejo signo de totalidad cuyas posibilidades de significación no pueden prescindir del receptor. Umberto Eco ha señalado que en la interpretación de la obra literaria entran en juego tres tipos de intenciones: la del autor, la de la obra y la del lector. Cada texto puede suscitar infinitas o indefinidas interpretaciones pero sigue sin aclararse si el sentido de un texto procede de la intención del autor, de la obra o del lector (Eco, 1990: 31). Obviamente, la variabilidad de interpretaciones se abren ante la iniciativa del lector pero no es fácil dilucidar si esa variación se encuentra preferentemente en el texto o ha sido planificada o intuida previamente por el autor. Para que el lector pueda desplegar su propia experiencia de lectura ha de tomar en consideración las dos primeras, partiendo del hecho de que el campo de trabajo del crítico sólo puede comenzar con la lectura minuciosa del poema. Enfrentarse al texto mismo, leerlo, es decir, recorrer su superficie texto-lingüística, descodificarlo e interpretarlo desde las propias márgenes biográficas, literarias e ideológicas es el primer paso ineludible del análisis. Sólo esta aventura permite reconstruir la experiencia que subyace al poema con los datos e indicios que le suministra el propio texto. El poema se convierte, entonces, en el elemento conector con una nueva realidad, la del autor, que es en parte potencialmente la del receptor, ya que el poema posee un carácter modélico coincidente en muchos aspectos con la del lector y éste puede sumergirse en el texto para rescatar con sus reflexiones una proyección de sí mismo como creador. La empatía que se produce a menudo entre autor y lector por intermedio del texto provoca una identificación tan intensa que el lector no solo revive el sentido propio del poema sino que lo llega a hacer suyo como si fuera el autor. Pero aún no llegando a situaciones extremas, la experiencia retenida en la escritura forma parte también de la experiencia del lector o al menos de su saber cultural y por eso puede haber una involución del lector en la realidad de otro.

Con la obra ya fijada definitivamente, el lector recibe un mensaje unificado, centrado, como dice Eco (1967: 170), en «la relación comunicativa entre mensaje y receptor: relación en la que la decisión interpretativa del receptor pasa a constituir el valor efectivo de la información posible». La estructura comunicativa no se plantea como un bloque indiviso, sino como un conjunto dividido en partes que están organizadas conscientemente para lograr un sentido armónico y una finalidad estética. Al investigar el objeto creado el lector reconstruye el proceso que el autor ha seguido hasta la culminación de la obra y lo hace obrando en sentido inverso al seguido por el creador. Así que para imbuirse en la realidad que el poeta ha captado con su reflexión, el lector se mueve en un mundo de abstracción y sigue un proceso lógico de pensamiento similar al del creador, pues la lectura del poema deriva de una experiencia sensible y cognoscitiva. El lector, según su grado de especialización, aplica el conocimiento de unos patrones artísticos y con su competencia lingüística y cultural se procura una interpretación extraída de la lectura detallada de la obra. El impulso al análisis y a la sistematización así como la necesidad de entender y organizar el acto poético le lleva a indagar en los diversos componentes, a comprobar su funcio-

namiento en el poema, teniendo en cuenta que responden a una aplicación concreta y personal de convenciones más generales. También puede aprovechar las informaciones externas procedentes del entorno de la obra que puedan ayudar a aclarar el contexto que el lenguaje literario ha generado y así está en condiciones de poder suministrar una interpretación y una valoración de ese objeto estético lo más objetiva posible, aunque «la objetividad no deja de ser una pretensión inalcanzable, ya que los datos se recogen para avalar la teoría de la que se parte y se expresan mediante un lenguaje que también mediatiza el conocimiento y, desde luego, la expresión.» (C. Bobes, 1999: 34)

Algunos críticos piensan que la captación del mensaje poético no soporta la interpretación fría y metódica a que se somete al poema con la aplicación de unas reglas previamente establecidas que atentan contra la emoción y el sentimiento que convierten ese mismo poema en arte: desmenuzar el texto poético para iluminar cada subterfugio artístico utilizado, traspasar el ritmo al lenguaje verbal, convertir la regularidad métrica o la repetición sintáctica en fríos esquemas o traducir las imágenes poéticas a circunloquios de lenguaje estándar parecen afectar a la significación global del texto y disminuir el valor emotivo y sentimental tan determinante en la lírica y al final, lo que es más importante, parecen atentar contra la inaccesibilidad propia del arte. Son muchos los que defienden esta idea y ven destructivo el proceso interpretativo, pero son muchos más los que defienden la idea contraria, la idea de que el poema conseguido artísticamente tiene vida en sí mismo y su propia vitalidad le permite resistir cualquier lectura interpretativa. La lectura individual no agota el texto y al mismo tiempo permite su apertura a interpretaciones diversas de lectores y épocas diferentes sin perder por ello validez en ninguna de ellas. Las circunstancias históricas y personales incorporan nuevas vías de interpretación; permiten absorber nuevas asociaciones que modifican y enriquecen constantemente el sentido del texto y como éste permanece inalterable es el lector quien establece nuevas asociaciones en su proyección sobre él (C. Bobes, 1975: 250).

Por otro lado, la aproximación del lector a la obra ha de superar diversas fases. La primera, obtenida a partir de una lectura minuciosa, permite acceder a la superficialidad del poema; inaugura la primera visión unitaria del texto, constata una primera idea que puede resultar más o menos aceptable e integradora, pero deja también puntos oscuros, lagunas insuficientemente comprendidas que permiten intuir otras posibilidades de ampliación interpretativa del poema. Por ejemplo en el soneto de Jaime Siles, «*Que a su vivir asiente*»:

El blanco del papel en el sentido
de la noche que es se te convierte
no en lo que es ni fue ni en lo que ha sido
tanta noche sonando en tanta muerte,

sino en este mirar, que es un sonido
una a una, las horas, para verte,

alto idioma de agua detenido
en los cristales de la sal inerte.

Tenues, lejanas, misteriosas, solas
su negado vivir viven las olas
presas en el rumor de su corriente.

Pero no tú, mi estatua transparente.
Tú nimbas cielos, cuando caracolas
adelantas al mar desde tu frente.

Jaime Siles pretende desde el principio atraer la atención del lector con un título atrayente pero nada fácil de interpretar; no obstante, esta dificultad no impide intuir que el autor disfruta con su vida. Para saber qué es lo que le hace gozar y disfrutar de la vida es necesaria la lectura e interpretación del poema. Con ella se descubre que la alegría y ganas de vivir proceden de la poesía y para contribuir literariamente al placer que le provoca se muestra al mismo tiempo continuador e innovador: continuador gracias al empleo de una forma versificada que sigue con bastante fidelidad unas normas consolidadas por la tradición literaria e innovador especialmente en el contenido y en el tratamiento de la materia poética. «*Que a su vivir asiente*» pertenece a la llamada metapoesía, es decir, a la poesía que «habla» de sí misma convirtiendo la reflexión sobre la poesía en el principio estructurador del poema (Sánchez Torre, 1993). A través de la metapoesía nosotros como lectores entendemos cómo ve la poesía Jaime Siles y somos testigos de la reflexión que el poeta realiza a propósito del proceso creador.

La lectura del poema en estos términos denota el seguimiento de un proceso intelectual y emocional legítimo aunque en esta fase de la lectura aún no puede extraer toda la eficacia posible del poema. La atracción que el texto ejerce sobre el lector exige una profundización en la lectura, una manera más pormenorizada de entrar en contacto con el poema para asegurar una mayor eficacia crítica y una mejor asimilación del mensaje. El poema, como cualquier texto lírico, responde a la voluntad de expresar el mundo interior con la emoción más profunda; es la sincera expresión de sí mismo y la constatación de sus preocupaciones. Su autenticidad muestra abiertamente el conflicto de sus emociones en su estado más puro.

Sin embargo, el motivo poético que hay detrás de la obra le otorga una atmósfera literaria que envuelve el mundo de los sentimientos en un proceso de ficción establecido por su propia dialéctica. La voz del autor permanece detrás de cada verso para expresar su inquietud desde los más variados registros poéticos. Su realización conlleva una forma sofisticada de expresión que demanda al lector un cierto grado de atención. Los diferentes pasajes del poema no surgen casualmente de la imaginación del creador, sino de una elaborada relación intelectual que requiere una cierta complicidad del receptor. Al final se llega a una visión personal que establece un puente natural entre realidad e imaginación. Es, por tanto, un poema que reclama

nuestro papel en su espacio poético, un poema que invita al lector a compartir su ideario sentimental y le reclama vivirlo.

Para lograr esa atracción el poema se estructura como un conjunto armónico y compacto donde todo significa y donde no hay nada producto del azar. En él todos los elementos están interrelacionados e integrados en función de los efectos que el autor desea conseguir y, con la brevedad y concisión propias del mensaje poético, facultan al lector para percibir una imagen visual de todo el poema. La primera impresión visual ya es importante en cuanto que aporta algunos datos que después pueden ser corroborados o no en una aproximación más precisa del proceso de análisis. Cuando el lector accede a un texto poético ve inicialmente su disposición formal, es decir, ve un conjunto de versos agrupados en estrofas, que en sus dos presentaciones más comunes responden a la forma canónica regular o a la forma más versátil del verso libre. En nuestro ejemplo la primera mirada nos sitúa ante un poema regular que se adecua a unos patrones frecuentes en la poesía moderna. En este caso la reflexión acerca de la poesía se expresa en una forma métrica tradicional, fácilmente reconocible, un soneto, del que el autor se sirve para expresar nuevos contenidos; un tipo de composición como el soneto y un verso como el endecasílabo, predilecto de la poesía culta española desde el Marqués de Santillana y Garcilaso, muestran sencillamente lo qué es un poema y cómo una forma tradicional puede servir para expresar contenidos novedosos.

El poema presenta una estructura totalmente regular: un soneto que sigue las convenciones de esa estrofa fuertemente asentadas en la tradición poética española. Tanto la estructura como la regularidad métrica suministran, además, indicialmente algunos datos destacables: intuimos, por ejemplo, que la forma del poema no es el resultado de una ambición renovadora que busque rebelarse contra los esquemas del pasado, sino el proceso lógico de un artista que quiere que su discurso fluya de forma natural por el curso de la obra, sin desbordamientos, pero con toda la fuerza de su corriente creativa. Jaime Siles recupera de esta manera una forma métrica familiar al pasado y a la tradición hispánica, pero introduce algunos cambios, también consolidados por la tradición, que indican su deseo de realizar una poesía en la línea de lo tradicional y que es al mismo tiempo innovadora en cuanto a su deseo de abordar un nuevo contenido: la metapoesía, es decir, la poesía dentro de la poesía.

Esta fórmula resulta realmente interesante en el poema por varias razones. En primer lugar, aporta indirectamente su creatividad; en segundo lugar, se aprovecha para espesar el entramado formal y para facilitar una mayor fusión entre la expresión y el contenido. Finalmente, le permite aunar en una misma composición tradición (una tradición elegida, conocida y asumida) e innovación. Rememora, pues, el autor un pasado literario humanista, filosófico y filológico y a la vez pone la mente en el presente y en el futuro para que esa forma tradicional siga siendo útil para la expresión de nuevos contenidos. Como es sabido la estructura del soneto recuerda a un silogismo lógico: los serventesios serían las premisas mayor y menor y los tercetos la conclusión, pues las primeras estrofas generalmente representan la introducción o

presentación de un mensaje poético y posteriormente por exigencias de la propia estrofa los tercetos conducen a la conclusión; el cambio estrófico (de serventesio a terceto) y de rima facilita una división o separación del contenido; y, sobre todo, ese cambio produce una impresión de aceleración de la cadencia estrófica. Por contraste, en los serventesios subyace una idea de tensión, de frenada por la longitud de verso y estrofa.

Por otro lado, la forma métrica se superpone a la sintáctica. En el poema que comentamos encontramos un enunciado largo y alambicado, que desciende en cascada por las dos estrofas y se encabalga de un verso a otro. Pero el encabalgamiento no abunda tanto como la alteración del orden gramatical de los distintos complementos: se introducen múltiples elementos entre el sujeto léxico (el blanco del papel), el verbo (se convierte) y el suplemento (en este mirar), dificultando así la comprensión de la oración. Esa oscuridad (y ambigüedad) sintáctica contribuye a crear un ritmo un tanto contradictorio: se alarga, se estira en los serventesios, pero lo hace tropezando, avanzando a trompicones.

Por tanto, la organización métrica y la sintáctica se dilatan y adquieren dimensiones distintas; buscan libremente soluciones adecuadas para poder dar soltura a la imaginación. Dicha libertad no es más que el fruto de una elaboración interior que, a fuerza de buscar su propio sustento, se eleva hasta la consecución del objetivo de la creación y está en la base de las numerosas deducciones que los lectores realizan al contemplar el texto desde diversas perspectivas. Cada lector revive el texto, entendido como una serie o conjunto de reflexiones, emociones y actitudes que sustentan la lectura y lo asimila a su mundo; hace descender la abstracción formulada por el autor a sus vivencias cotidianas, sean éstas reales o ficticias, verosímiles o inverosímiles y cuanto más próximo esté el mundo del poema al mundo del lector más fácil será la identificación con el autor por intermedio del poema y más intenso el significado que le dé al poema. Es evidente que esa serie de emociones son distintas para cada lector y para cada época. La percepción del significado va cambiando a medida que va evolucionando la tradición cultural hasta que aparecen lectores con puntos de vista tan distintos que bien podrían estar interpretando otra obra, pero, mientras trascurre ese período de tiempo o se dan unas circunstancias determinadas, la interpretación idealmente más adecuada o más cercana al texto sería la que comparte el mayor número de lectores ideales de una misma generación, una época o al menos de percepciones culturales similares, es decir, «aquella que es tragada con pelos y piel por el poema, la que fortalece el texto» (H. Domin, 1975: 198).

El poema está abierto a interpretaciones diversas, pues el lector, preorientado por la perspectiva espacio-temporal del yo lírico, extrae de él aquello que mejor se adecua a su experiencia y a su situación de lectura de acuerdo con «los condicionamientos históricos, sociales e individuales, dentro de los que se mueve el receptor del texto» (Acosta Gómez, 1989: 171). El éxito en la recepción depende de su capacidad para someterse a una experiencia total de lectura: no solo introducirse de manera integral, sino salir de ella extrayendo otra lectura más enriquecedora que desborda el

contexto de sus experiencias y conocimientos anteriores. En nuestro caso la comprensión no es fácil porque a nivel semántico es donde se produce la mayor ruptura con respecto al lenguaje estándar. Tomado aisladamente, el enunciado puede parecer casi incomprensible pero su sentido se recupera a un nivel pragmático y realmente el autor crea un significado renovado, un significado individualizador. El poema representa el proceso de creación y es a la vez el resultado de ese proceso después de una evolución que comienza con una gran desesperanza y cierta confusión que invaden la mayor parte de la composición hasta el optimismo que deja entrever el final del poema cuando el poeta ha logrado ya construir el poema.

En el poema de Jaime Siles «*el blanco del papel*» simboliza el inicio de la creación poética, simula la hoja en blanco a la que todo escritor se enfrenta al comenzar la obra artística. Es el socorrido tópico que representa esa muralla en apariencia insalvable del comienzo de cualquier creación literaria. En este momento todo puede ocurrir. El poeta se enfrenta ante un espacio virgen que debe rellenar con su imaginación y su trabajo, pues el poeta es un auténtico creador y hacer poesía requiere un enorme esfuerzo; de ahí que su contrario, la «no-poesía» o la ausencia de creatividad, represente para el poeta la oscuridad, la noche y la muerte. La poesía no es el producto de un acto espontáneo ni el resultado de la facilidad creativa de un ingenio natural para encontrar las expresiones justas. Por supuesto que también hay ingenio, pero lo importante es el pensamiento, la reflexión sobre las palabras. Mientras que el blanco del papel es la matriz donde se gesta el poema, su contrario se identifica con la sensación de soledad y confusión emocional que invade la primera estrofa. Y es que esa noche está en el propio poeta, en esa cantidad de palabras que se agolpan en su cabeza y luchan por salir para ser plasmadas en el papel. Por tanto, debemos entender «la noche» como la dificultad en la elección de las palabras exactas y como el comienzo de los avatares del proceso creativo. El texto contrapone, pues, «*creación*» a «*proceso creativo*» mediante dos campos semánticos claramente diferenciados. La claridad que sugiere «*el blanco del papel*» queda ofuscada por el entorno que envuelve a la creación: el contexto de «ruido», «noche», «muerte». «*Noche*» y «*muerte*» dominan los momentos claves de la primera estrofa y forman parte de ese proceso negativo en que está inmerso el poeta al principio y que le impide ver la luz. El primer serventesio representa el momento de la noche, es decir, del esfuerzo y la dedicación anteriores al nacimiento de la obra, el momento en que las palabras están «*sonando en tanta muerte*», están dentro de él pero a la vez están muertas porque aún no han visto la luz, aún no han sido reflejadas en el poema y quizá nunca lo hagan. Las referencias indirectas al resultado de la transformación que se inicia con «*el blanco del papel*» —la revelación de *lo que no es* en lugar de *lo que es* el resultado de dicha transformación— crea una atmósfera de expectación y de angustioso suspense. De esta manera, el poeta involucra al lector en esos sentimientos de angustia y, al mismo tiempo, en la esperanza que domina en la segunda estrofa con la transformación de «*el blanco del papel*» en «*este mirar*».

El segundo serventesio enlaza por contraposición con el primero: la dificultad previa de la creación, objetivada en «*lo que no es*» se convierte ahora en «*lo que es*» y el desasosiego ante el papel en blanco se transforma en «*este mirar*», «*que es un sonido*»: el poema que el lector tiene ante sus ojos. La expresión «este mirar», con el valor deíctico del adjetivo, la evocación a la mirada del poeta y el «sonido», como sinónimo de poema, resumen el subjetivismo de la lírica y la musicalidad inherente a su construcción como lenguaje. El concepto de sonido es clave en la poesía de Siles, puesto que el sonido representa los pilares del lenguaje, del signo, de la palabra: el sonido es el sustento del lenguaje y el lenguaje a su vez es el sustento de la poesía.

Pero una vez más el autor hace hincapié en la dificultad para alumbrar cada verso: «*una a una, las horas, para verte*». Crear el poema necesita tiempo y esfuerzo. El ritmo se ralentiza y da la sensación de lentitud; el tiempo se mide en horas indefinidas con el único propósito de ver el poema acabado. Además, las pausas, indicadas en la grafía por «comas», ralentizan el ritmo creando un espacio indeterminado pero tranquilo, donde la paciencia y el tesón sintetizan la ilusión ante la proximidad del final de la composición. Pero también está presente la angustia, pues el poema aún no está acabado. Los sonidos que se habían iniciado en «*tanta noche sonando en tanta muerte*» dan paso a «*un sonido*» rítmico y expectativo: el sonido de las horas que pasan «*una a una*». Este sonido, regular como el ritmo mismo del poema, imparte cierta seguridad ya que el trascurso del tiempo cumplirá su fin deseado que es «*verte*». Es un proceso que inevitablemente le llevará a cumplir su deseo poético de ver el «*alto idioma*», el poema completo, que es la más pulida forma de expresión y que constantemente le elude. La metáfora que sigue, «*alto idioma de agua*», transfiere al lenguaje poético las características del agua: fluidez, vitalidad, frescura, transparencia... El lenguaje, al igual que el agua, es transparente, fluye o se detiene y, sobre todo, es una necesidad vital. Sin embargo, el verso se cierra con el adjetivo «detenido» cuyo sentido contrasta con la libertad de movimiento del agua y también con la fluidez del lenguaje poético. La interpretación parece conducirnos a que la poesía es agua en movimiento, y el poema es esa misma agua inmovilizada, detenida. Además, el adjetivo «*detenido*», situado al final del verso, produce una ambigüedad expresiva que intensifica el contraste mencionado arriba y refuerza la lucha que tiene lugar dentro del poeta mientras se esfuerza por liberar su expresión poética ante las dificultades propias de unas palabras que no fluyen. Además, el verso siguiente, «*los cristales de la sal inerte*», intensifica y hace partícipe al lector de esa frustración por ser incapaz de llevar al papel esos sentimientos; de ahí la fuerza de la metáfora «*cristales de sal*», es decir, de lágrimas. Las lágrimas no son otra cosa que un signo exterior de las emociones íntimas y refuerzan e intensifican la desesperación del autor que en determinados momentos está falto de inspiración, subrayando a la vez la belleza del poema acabado y la dificultad de llegar al final del proceso.

El contraste planteado en los serventesios se prolonga también al resto de la composición para intensificar el contenido de la estrofa final. El primer terceto no aban-

dona la idea de dificultad de la creación poética, aunque constata que la búsqueda insistente del «*alto idioma*» paulatinamente da sus frutos. En esta fase de la creación el poeta concentra el interés en el difícil proceso de esas palabras que no llegan a ver la luz, principalmente a través de la yuxtaposición de cuatro adjetivos que van incrementando gradualmente su cualidad negativa y transmitiendo al mismo tiempo una sensación de lentitud: «tenues, lejanas, misteriosas, solas» separadamente no significan nada malo, pero juntas en el contexto en que aparecen refuerzan la impresión de algo inaprensible y enigmático, idea que se desprende del conjunto del terceto. Las olas (o, si se quiere, las palabras que no han logrado liberarse en el mar del proceso creador) se sienten solas, olvidadas entre otras muchas palabras, pero unas serán elegidas por el poeta para formar parte del poema y otras se quedarán «*presas*» en la cabeza con ese «*rumor*», reflejo del bullicio de todas las palabras que pugnan por salir. En su conjunto los adjetivos que abren el terceto describen la soledad, el aislamiento y, por consiguiente, la distancia y el misterio de la creatividad. Además, la repetición del verbo «vivir» («negado vivir/viven») destaca la imposibilidad de subsistir en un mundo en el que la inercia las arrastra hasta hacerles perder su vigor característico. Quedan así recluidas en la soledad, absorbidas por aquellas que sí llegan a avistar la meta del poema.

El terceto entero despliega, pues, la idea de lejanía, de soledad, de encierro pero a partir de este momento el proceso creativo queda atrás; desaparece el caos creativo y aflora el resultado de ese proceso: en la parte final el proceso y su resultado quedan perfectamente diferenciados; la mezcla confusa de conceptos antitéticos ya no existe. El pesimismo, el desasosiego o la confusión que observamos a lo largo del poema sufre un cambio en el último terceto introducido por la conjunción adversativa «pero» que indica una ruptura con lo anterior. Tras la tempestad confusa de la creación llega la calma de lo creado: si los dos serventesios transmitían la misma idea (con mínimos matices diferenciadores), los tercetos operan por contraste para destacar el desenlace del proceso creativo. La última estrofa contrapone ese poema acabado, representado por «tú» a todas esas palabras que no forman parte del poema. Con la obra acabada todo se hace más nítido, más claro, más «transparente» en referencia a una de las características del agua. El «blanco del papel» del principio puede ser ahora «*mi estatua transparente*» pues el poema acabado se materializa en una bien planeada estructura y una forma bien modulada semejante a una estatua. Mediante esta equivalencia se representa la belleza de la poesía recién creada como un arte duradero, como un arte que perdura en el tiempo, que es tangible, fuerte como la piedra y, al mismo tiempo, «transparente», permeable y rico en significados. El adjetivo «transparente» referido a «estatua» transmite la idea de pureza y, más aún, deja clara la intención del poeta por «volverse transparente», por reflejar en el papel todos sus sentimientos. No es, pues, una simple figura «eterna» que sirva para decorar y ser admirada visualmente, sino que al contener un significado resulta útil también para enriquecer el conocimiento. Lo transparente enlaza así con el blanco del papel del primer verso y con las características del agua en

movimiento que son atribuidas al poema en la segunda estrofa, es decir, con las palabras utilizadas para la composición de la obra. Por tanto, el adjetivo «transparente» implica una característica más del poema completo y añade la sugerencia del poema como algo puro, compuesto de palabras que fluyen y dan vida pública al interior del creador.

En el estado actual el poema concebido en su totalidad y colmado por las características explicitadas más arriba roza la perfección y puede «*nimbar cielos*» y elevarse a la esfera de lo divino. Esa elevación hacia lo más alto y lo más puro otorga a la poesía algunas de sus cualidades más significativas: la poesía ilumina, aporta luz a la vida y vuela libre una vez superados los tediosos inconvenientes del proceso creador.

Merece la pena contemplar con detalle la plasticidad de los últimos versos. El autor juega con el doble sentido que el DRAE atribuye a «*nimbo*» como «aureola o disco luminoso que cubre las imágenes de los santos» y como «capa de nubes formada por cúmulos (es decir, nubes propias del período estival con forma de montañas) tan confundidos que presenta un aspecto casi uniforme». La poesía también sería un «cúmulo de nubes», un conjunto armónico de ideas, sentimientos e imágenes teñidas de un halo de carácter divino que refuerza la condición elevada de la composición poética. Además, el efecto plástico de la metáfora está tan conseguido que evoca una escena parecida a un cuadro de Sorolla: la imagen de un cielo lleno de nubes en forma de aureola, la abundancia de luz, las caracolas, el mar... Una de las claves de los últimos versos es la luz. A lo largo del poema hemos pasado por la noche, la muerte... pero a la conclusión del poema se manifiesta la luz, la vida, porque la poesía es eso... vida. Ahora se comprende realmente el sentido del título. Entre las sombras que atenazan al ser humano y las dificultades de la vida la poesía se revela como una luz que da sentido a la vida. El poema logra la fusión entre el ideal de la poesía, tan difícil de alcanzar, y la realidad de su consecución una vez escrita la última palabra. La confusión inicial ante la hoja de papel y el flujo indeterminado de pensamientos acaba convertido en obra de arte: de ahí que adelante al mar, es decir, que supere todas las dificultades «*desde tu frente*». El empleo del sustantivo «frente» no es algo casual pues reitera indirectamente la idea del poema como obra de arte. Al igual que la frente, el poema es algo elevado, cerebral y reflexivo que con su fuerza divina llega a justificar la vida del poeta porque marca su victoria contra las emociones que lo aprisionan en un estado de vacilación y negación de la vida.

En definitiva, una rápida revisión de los resultados obtenidos en las diferentes fases de la lectura permite concluir que el poema funciona como una totalidad en la que todos los niveles de la composición concurren para construir una realidad de esferas interrelacionadas e interdependientes, es decir, funciona «como un proceso semiótico en que todas las unidades, los esquemas y las relaciones inmanentes y trascendentes generan sentido en el momento de ser interpretadas por un lector que le da coherencia en su lectura particular» (C. Bobes, 1999: 53).

En el poema de Jaime Siles, entre el principio de la hoja en blanco y la plenitud del poema acabado media el proceso creador, un mundo confuso y caótico, traspasado por elementos negativos como la noche o el sonido monótono y reiterante, similar al fluir del agua. Sonido («rumor») y movimiento representan la imperfección, la lucha del poema por superar el proceso, mientras que la perfección de la obra literaria es asociada con la imagen inmóvil. Ambas se confunden y se entremezclan en el mare mágnum creativo pero al final permanece sólo la creación.

Referencias bibliográficas

ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria.* Ed. Gredos, Madrid.

BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1975), *Gramática de «Cántico» (Análisis semiológico).* Ed. Planeta/Universidad, Santiago de Compostela.

— (1999), «Historia y estructuralismo. Los postestructuralismos (semiología y postmodernidad)», en Ricardo de la Fuente (ed.), *La historia de la literatura y la crítica.* Salamanca, Ediciones Colegio de España; pp. 29-64.

COLINAS, Antonio (2004), «Nuevas notas para una poética». Revista de la Fundación Juan March, febrero 2004; pp. 22-23. Resumen informativo de la conferencia pronunciada en dicha Fundación el 17-2-04.

DOMIN, Hilde (1975), *¿Para qué la lírica hoy?.* Ed. Alfa, Barcelona, 1986.

ECO, Umberto (1967), *Obra abierta.* 2.ª ed. Ariel, Barcelona, 1979.

— (1990), *Los límites de la interpretación.* Ed. Lumen, Barcelona, 1992.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993), *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.* Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española.

SILES, Jaime (1987), *Columnae*, Madrid, Visor.