LA NOCHE, EL ÁRBOL Y EL CUERPO: SEMIÓTICA DE UN POEMA DE JOSÉ LUIS HIDALGO

La comprensión total de un texto (o conjunto organizado de textos, como es el caso de *Los muertos* del poeta José Luis Hidalgo) pasa por la coherencia morfosintáctica del mismo. Es decir que no se logra la consumición plena y placentera del texto —meta de toda lectura— si no se desglosan las posibles isotopías sémicas de que consta su organización textual. Toda obra literaria equivale a un Signo, pero un Signo estructurado en lenguaje. En el corpus linguístico de la obra cumbre de Hidalgo es su lenguaje poético el vehículo del Signo *Los muertos*. Desentrañar este lenguaje es, me parece, la intención de toda crítica semiológica.

No se dispone aún hoy, en el campo de la poética, a pesar de los progresos realizados por la semiótica (vieja ya de 30 años) de una gramática textual, es decir de un código del lenguaje poético que dé cuenta de las operaciones fonéticas, sintácticas y semánticas que son recurrentes en un texto poético. La dificultad de una tal gramática salta a la vista. Pero esto no es óbice para que las reglas que infieren en la organización textual sean, a priori, las mismas (lingüísticas) de todo lenguaje, tal como se contienen en la Gramática. Sin embargo sería necesario convenir ya de entrada que estas reglas no operan de la misma manera en un discurso cotidiano que en un discurso poético. Por esta razón hacer una crítica literaria va

a suponer acudir a referencias no sólo lingüísticas sino también socio-culturales, sicológicas, filosóficas, etc., ya que el Signo poético es generalmente polisémico. Ahora bien, mientras que estos supuestos básicos no suelen despertar polémicas, no así aquellos relativos a las metodologías empleadas, entre los que reina por el momento cierta desorientación e incluso discrepancia, no pareciendo sino que cada escuela intenta rellenar el hueco que supone ha dejado la anterior. Así la respuesta a ¿cómo significa un texto poético? está a mi parecer en plena efervescencia. Si Roland Barthes había intentado ir más lejos al proponer lo que él definió como «el tercer sentido»,[1] hoy por hoy, sólo dos niveles de producción de sentido se le suelen atribuir a un texto: el de la *información*, pues todo texto comunica, y el *simbólico*, es decir el que vehicula lo que llamamos la *significación*.

A este propósito, y refiriéndome ya únicamente a la poesía, se ha escrito que determinada poesía no-narrativa o no-anecdótica (tal como se puede leer en *Sombra del paraíso* del Premio Nobel español, por ejemplo) se fijaría como objetivo «fabricar directamente *sensación* a través del lenguaje»,[2] que tendría la función de instrumento. Una tal concepción supone que el *sentido* de la poética aleixandrina en la obra aludida, aparecería tras lo sensible o físico del lenguaje. Sin quitarle ni ponerle nada a dicha reflexión, uno se pregunta, no obstante, cómo funcionan en determinada poesía las categorías sémicas, o cómo opera la semiosis o presuposición recíproca entre significante y significado en poesía —piénsese por ejemplo en la poesía surrealista[3]—. Aunque

---

[1] Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982 (Le troisième sens), p. 43 y siguientes.

[2] Salaun, Serge, «Vicente Aleixandre ou le signifiant comme source de sens», en *Les langues Néo-latines*, n.º 233, 1980, p. 74. Comparto la tesis del autor en este artículo, y ello valdría para los poemas surrealistas de Hidalgo, pero menos para la poética de *Los muertos*.

[3] José Luis Hidalgo es uno de los pocos poetas españoles (quizás el único) en haber concebido toda su obra poética bajo el signo de lo que se dio en llamar *surrealismo*. Toda su poesía es básicamente surrealista, aunque en *Los muertos*, el símbolo dé la pauta y vele un tanto

no poseo la clave de la respuesta, lo que sí parece verificarse es que en una poesía no-anecdótica (es el caso de *Los muertos*) el modo de consecución de la complacencia estética depende directamente de las categorías semióticas del lenguaje. Es decir que no es la sustancia del contenido la que origina el placer sino la estructura de signos organizados, que constituye un poema de estas características. Esto corre naturalmente a cargo de las figuras poéticas.

En *Los muertos* no son pues los temas —el amor, la soledad del hombre, la muerte —tan universales pero tan trillados por otra parte, los que producen la complacencia estética, sino más bien la peculiar estructura de sucesión: desconcierto-esclarecimiento, propia de las numerosas imágenes que lo componen. Ya que aquí sólo radican las fórmulas poéticas o por lo menos su originalidad. La complacencia (prefiero este término al de placer) pertenece obviamente al creador de las fórmulas, aunque también participe en ella el lector al desglosarlas.

Volviendo pues a la dicotomía saussuriana de niveles de sentido, está claro que lo que predomina en la obra de J. L. Hidalgo es el simbólico, asentado en la pluriisotopía. Pues un discípulo tan hondamente compenetrado con V. Aleixandre y tan ricamente nutrido por *La destrucción o el amor*[4] no podía menos que utilizar determinados recursos del maestro. Me refiero aquí más particularmente a los simbolizantes del aparato metafórico de *Los muertos,* en el que el ascendiente de V. Aleixandre es manifiesto: ya sea el registro cósmico, «el mar», «la luna», «la noche», «el fuego», etc., o el seman-

---

el *signo* surrealista. Remito al lector a mi trabajo: «Esthétique et expression surrealistes chez J. L. Hidalgo», en *Iris,* Montpellier, n.º 3, 1982, pp. 14-47.

[4] *La destrucción o el amor* influyó de manera incuestionable en el grupo santanderino de *Proel.* Por lo que toca a Hidalgo fue una especie de hechizo. Hidalgo frecuentaba las tertulias del maestro, junto con Maruri, Bousoño y algunas veces Hierro y Valverde, los domingos del año 1944 y 1945.

tismo vegetal, «árbol», «fruta», «savia», o incluso el animal, principalmente con «pájaro».

Honradamente el texto que he seleccionado no es el más representativo de toda la poética de *Los muertos*,[5] no obstante funciona como un micro-signo de la obra de Hidalgo, como una piedra angular del edificio de L. m. ya que su adecuación arquitectónica configura de manera inequívoca al macro-signo o totalidad del texto. Por una parte el poema «Después del amor» posee un nivel de connotación semántica que abarca lo esencial de la polisemia de L. m., pero tampoco es ajeno a esta elección el propio placer (metalingüístico) que se desprende del acto-proceso de desenmarañar un texto, poco o nada narrativo, desde la óptica semiológica. «Después del amor» (que transcribo a continuación) se sitúa inmediatamente después del poema «Imposible» y antecede al poema «Invierno»: [6]

DESPUES DEL AMOR

«El zumo de la noche me gotea
con racimos de estrellas en la cara,
y madura mi frente su luz triste,
como una fruta sola sin su rama.

He perdido mi tronco, ardientemente
ha tajado el amor en sus entrañas
con un hacha sombría. En otro cuerpo,
la ceniza enrojece de mi savia.

A solas con la noche, me he quedado
con mi carne tendida, fruta amarga.
Y suena el corazón bajo mi pecho,
con un crudo tañido de campana.»

---

[5] *Los muertos* (Presentación e instroducción de Jorge Campos), Madrid: Taurus, 1966. Citaré siempre esta edición, y el título en abreviatura: L.m.

[6] El emplazamiento no es fortuito como se sabe. Obedece a un orden concebido por el propio poeta, ya en el lecho de muerte. «Después del amor» pertenece a la última parte del libro. Recuerdo aquí que «Imposible» denota el amor imposible, y que «Invierno» es uno de los Oponentes en la tipología hidalguiana.

No me voy a detener en las posibles significaciones de orden sintagmático que se contienen en los espacios blancos, ya sea entre el título y el texto, ya en el interior del poema, como partiéndole en tres grupos estróficos, que coinciden con las secuencias del texto (aunque los 4 últimos versos podrían abarcar 2 secuencias si se quiere). Los blancos son silencios, y si me fijo en la hoja blanca donde el tipógrafo colocó «Después del amor», observo que hay más silencio que palabra. Es pues necesario hacer una lectura pausada, como escuchándose a sí mismo. El endecasílabo con su ritmo tan tradicional y la rima asonante en (a — a) imponen una cadencia que, apoyada en su reiteración vocálica, nos infunde monotonía (y hasta monofonía musical). Pequeñas pausas versales se imponen al final de los versos pares como para saborear la asonancia de la vocal reiterada, aunque con una salvedad, entre los versos 6 y 7, debido al encabalgamiento, cuya primera función parece aquí la de llamar la atención al introducir el nuevo objeto: «En otro cuerpo»... Estos formantes fónicos contribuyen a la producción de sentido en tanto que adecuación del significante al significado, es decir preparan el terreno (si me puedo expresar así) al otro aspecto del Signo: la simbolización.

Hablar de *simbolización* en Hidalgo es hablar de lo que solemos llamar «rasgos poéticos». Pues lo más sobresaliente, lo más diferenciador en el poema que me propongo analizar son sin duda sus «anomalías» o «desviaciones poéticas».[7] Es fácil detectar algunas en una primera lectura: «el zumo de la noche», «racimos de estrellas», «ha tajado el amor», «crudo tañido de campana», etc. Pero para mejor desentrañarlas es conveniente apreciar la estructuración global del poema.

Se podría descomponer el texto de «Después del amor» (T) en los grupos sintagmáticos correspondientes al hablante (FN) y en la actividad que éste orienta hacia el Objeto del

---

[7] Algunos autores hablan de «incompatibilidades sémicas» pero se trata del mismo fenómeno. Recojo esta terminología en *Crítica semiológica,* equipo de enseñantes de la Universidad de Oviedo, dir. M. C. Bobes Naves, 1977 (p. 142).

Deseo (ansiedad del morir *VS* deseo de inmortalidad) que no es otra cosa que *la acción* del sujeto (FV). En cualquiera de los casos el poema se resumiría, T → FN + FV.

Se sabe por otra parte que el hablante corresponde al «yo» del poeta, es decir a un «yo» humano, de manera que la acción pueda también atribuirse al hombre.

Dos aspectos me interesan fundamentalmente en cuanto a la estructura morfo-sintáctica del poema. Señalar en un primer tiempo el grupo de los actantes-sujetos. Estos forman dos categorías: a) los actantes cuyo significante remite a un objeto: «el zumo de la noche», «mi frente», «el amor», «la ceniza», «el corazón», y b) los atribuibles a la acción del locutor: «me gotea», «he perdido», «he quedado». Son ellos los que nos dan el primer sentido del poema. Esquemáticamente se podría traducir como sigue:

	(Sujeto)		(lexemas)	(semas)
(1ª estrofa)	poeta	→	zumo de la noche	(madurez)
(2ª estrofa)	poeta	→	tronco tajado hacha	(corte vital)
(3ª estrofa)	poeta	→	fruta amarga tañido de campana	(soledad)

No menor interés encierra por otro lado, el hecho de que una gran parte de lexemas remite directamente al aparato enunciador al estar precedidos por «deícticos» (*me* gotea, *mi* carne, *mi* tronco, *mi* savia, etc.). De donde se puede colegir que el «yo» (FN) hablante (enunciador) se implica plena y actancialmente en la acción, es decir todos los FV redundan en beneficio o perjuicio de su *hacer*... Dicho *hacer* parece vehicularse a través de los semas: *madurar* (1.ª estr.), *tajar* (2.ª estr.), y *quedarse solo* (3.ª estr.).

Adentrándonos aún más en esta semántica textual, lo primero que uno advierte son los tres núcleos sémicos o figuras nucleares de que consta el poema, y dado que el tono general del texto es el simbólico, las figuras funcionarán con toda pro-

babilidad bi-isotópicamente. Trato de desglosar a continuación los tres núcleos sémicos, haciendo resaltar al mismo tiempo todos los sememas que por contigüidad completan y enriquecen la figura sémica. Respectivamente:

COSMICO	CORPOREO	VEGETAL
Noche (recurrente)	cara	zumo
estrellas	frente	fruta (recurrente)
luz	entrañas	rama
tañido (metf.)	cuerpo	tronco
campana (metf.)	carne	hacha
——	corazón	ceniza
gotea	pecho	savia
enrojece	tronco	crudo
		racimo
		amarga
		——
		gotea
		ha tajado

Aunque imperfectamente aún, ya se puede apreciar que los tres campos sémicos no son «impermeables» entre sí; que contenidos semémicos de uno pueden cruzarse en otro, hasta el extremo que un verbo como *enrojecer*, que en el poema denota el rescoldo que encubre la ceniza, connota a la vez el crepúsculo que anuncia la entrada de la noche, y la sangre del hombre, que (en este verso 8) viene metaforizada por *savia*. Para ser justos «enrojece» hubiera tenido que ir en las tres columnas de los tres núcleos sémico. De la misma manera el *tronco* nos remite a la vez al árbol y al cuerpo humano del «yo» hablante. Pero esto está denotado, es un auténtico juego de palabras. Hay pues isotopía sintagmática a través de los tres ejes sémicos, y permanencia de una base clasemática jerarquizada, humano vs vegetal vs cósmico.[8]

[8] La oposición clasémica elemental, naturaleza vs humano se acompaña en L.m. de otra no menos elemental, cósmico vs humano. Esto puede esclarecer un tanto el desciframiento de las numerosas metáfo-

RECURSOS POÉTICOS Y SIGNIFICACIÓN

En la metáfora hidalguiana llama particularmente la atención lo que atañe a la *semiología del árbol*. Entre el árbol y el hombre hay una relación de «homología» evidente, y esta veta es aprovechada por Hidalgo en toda su extensión y profundidad. Por de pronto (y ya que acabo de citar el tronco) existe la ecuación

$$\frac{\text{tronco}}{\text{árbol}} \simeq \frac{\text{cuerpo}}{\text{hombre}}$$

El tronco es el término vegetal preferido por Hidalgo (y esto se comprende fácilmente) debido a sus sememas que le convierten en «término conectador» ideal. Es uno de los elementos básicos de la estructura simbólica de L. m. Aunque no es el tronco erguido, vertical, por el que transita la vida vegetal sino el tronco horizontal, abatido, «tajado» como éste, el que se lee comúnmente. «He perdido mi tronco» sólo puede denotar una situación de «falta», de pérdida de identidad por advenimiento de la muerte. En la metáfora de L. m. se suele partir casi siempre de un simbolizante figurativo, sacado del mundo natural, pero contextualmente a caballo entre dos o más núcleos sémicos. Así, en el primer verso, «El zumo de la noche me gotea», un único semema, tras la fusión de cósmico y vegetal, opera como un antecedente de la relación fruta $\simeq$ carne. Siendo «zumo» el primer término del poema y además de variada polisemia, conviene detenerse en él.

Las «anomalías» (otros autores prefieren llamarlas «incompatibilidades sémicas») no suelen cubrir en L.m. la totalidad de una metáfora.[9] En general el comparante de la me-

ras del libro, pues casi todos los simbolizantes pertenecen al registro cósmico o vegetal.

[9] La influencia surrealista en Hidalgo le viene fundamentalmente por vía «del 27», sobre todo de Alberti y Aleixandre. En su primera obra Hidalgo usa (y abusa) de estas «anomalías» llamémoslas totales... En L.m. se suele ver casi siempre alguna relación entre los términos de la metáfora.

táfora mantiene alguna asociación con el referente o referentes que se evocan. Aquí, «noche» y «zumo» parecen dos sustantivos incompatibles, puesto que la noche no destila zumo. Sin embargo el verbo «gotea» ya relaciona sintagmáticamente la lluvia de la noche (en Hidalgo la lluvia, el viento y la noche son Oponentes del Deseo del Sujeto) con la madurez de la fruta que se exprime. Ambos semas se contienen en la 1.ª y 3.ª estrofas. Aunque el tema del morir coincidiendo con el estado de madurez no se vea en este primer «zumo», se añade contextualmente. Pues todos los simbolizantes entran en el mismo proceso de simbolización. Esta lluvia nocturna a la que se alude en «El zumo de la noche»... aparece como una lluvia dulce, como un rocío, recogido luego por la fruta-carne (frente) del «yo» hablante, fruta que va madurando hasta desgajarse de la rama. Pues «estar maduro» (como se lee en otro poema) equivale a «estaré muerto y enterrado».[10] La lectura que propongo hace intervenir los tres ejes sémicos que contextualmente significan la dinámica del vivir / morir. Así, el zumo-lluvia en tanto que líquido cósmico es aún vivificador y se puede asociar en este sentido al zumo-savia de la naturaleza, y al zumo-sangre del «yo» enunciador.[11] La descodificación es fácil: los tres zumos sólo son uno evidentemente. Sin embargo lo que interesa aquí es que la isotopía cósmica (lluvia) y la vegetal (zumo) se funden en un mismo sintagma, pues fruta $\simeq$ noche.

Otro tanto se podría afirmar de los «racimos de estrellas» (verso 2) que funciona, como se puede apreciar, de manera redundante, subsumiendo ambos significados, los de zumo y noche respectivamente. Así, «como una fruta sola sin su ra-

---

10 Poema «Estoy maduro», que completa semiológicamente al que analizo aquí (L.m., p. 59). Los latinos decían «matura mors» para significar bien el binomio: muerte - madurez.

11 Los tres semas de «zumo» a los que aludo se encuentran reunidos en el poema «Estoy maduro»:

«*zumo* dulce de Ti»
«la *savia* de mi ser»
«mi *roja entraña*» (id).

ma» (verso 4), remite tanto a la *madurez* de la frente (núcleo corpóreo), como a la soledad de la noche (núcleo cósmico), como a la desgajadura de la fruta, denotativamente... —Nótese el quiasmo que cuantifica aún más el signo, al juntar la madurez de la fruta a la frente, y la soledad de esta última a la fruta—. La intersección y recurrencia de los tres núcleos parece fundamental en la estructuración del sema global de la soledad. Quedaría aún por averiguar de qué manera «mi frente» o cuerpo (fruta) madura (sintácticamente) «su luz»... Pues es el sol quien madura la fruta y no al revés. El desplazamiento conlleva cierta ambigüedad, a pesar de que la asimilación frente $\simeq$ fruta (obsérvese el parecido fonético consonántico) resuelva cualquier duda de posible desciframiento. El sentido lógico-semántico hubiera tenido que ser: «y madura mi frente con su luz triste», pero en tal caso se pierde el endecasílabo.

En cuanto a la soledad de la noche, se vuelve a encontrar en la 3.ª estrofa, pero ahora formando una expresión coloquial, «A solas con la noche»..., traduciendo así una cierta familiaridad o «junción» en la relación S (yo enunciador) $\cap$ O (noche). Pues además el antroporfismo de «la noche» juega con evidente complicidad «ayudando» al «yo» que muere («carne tendida»). No hay que olvidar que la muerte se estructura a través de un doble proceso: su temporalidad, que me parece estar inserta en el sema de la *madurez*, y su intemporalidad cuyo investimiento se vehicula en la «desgajadura» (y en el tronco tajado)... En el macrotexto se encuentra el sema de la arrancadura («Y has de bajar, Señor, para arrancarme», p. 59).

Otro de los sememas que hace posible el proceso de metaforización en el poema es *el fuego*. Bien que el significante de éste no aparezca en el texto, se sugiere sobradamente a través de lexemas como «ardientemente» y «ceniza». La unidad significativa del *arder-quemar*, en tanto que «conectador isotópico», funciona en L.m. a manera de «indicio», es decir que advierte al lector que una nueva lectura comienza. El fuego en el irracionalismo hidalguiano simboliza el contacto-des-

trucción con lo divino o sagrado («Te toco, sí. Me quemas»). Si el fuego destruye los troncos de los árboles hasta convertirlos en *ceniza* (primer referente externo), también connotativamente transforma el cuerpo del sujeto-enunciador en ceniza (polvo) al morir. Pero el actante de la transformación es el amor (verso 6). Es pues el amor $\simeq$ fuego —cuya contigüidad se admite generalmente— quien toma a cargo el desvío metafórico global del tajar $\simeq$ morir, así como la reducción metonímica tronco $\simeq$ cuerpo.

Aunque se le pueda objetar a la metáfora de L. m. su «debilidad semántica» (debido en particular al cúmulo de términos simbolizadores que facilitan al superponerse el desciframeiento), conviene hacer observar que se utilizan en el texto otros recusros que compensan tal «debilidad». Así por ejemplo, si por un lado el contagio entre elementos de la imagen, *bosque talado por el fuego,* y la significación: *los cuerpos al morir,* parezca fácilmente reductible, y como «gastado» ya, demasiado codificado,[12] por otro, habrá que resaltar la nueva carga emocional que surge en el texto al atribuir al amor la función de actante-sujeto, y conducir de esta forma la acción de la secuencia: «ha tajado el amor en sus entrañas / con un hacha sombría». El amor (único término cuyo referente sea ambiguo en el poema) se antropomorfiza y súbitamente subsume la acción o modalidad del hacer: disfrazado de misterioso leñador viene a tronchar la vida del hombre (sememas «tajar» y «hacha»). Creo que el choque emocional es ahora bastante más fuerte. Se trata de una especie de amor-muerte de estructura modal S $\cup$ O. La «disjunción» vendría dada por

[12] La complacencia estética como es sabido, es tanto mayor cuanto más se alejan el comparante y el comparado de la metáfora. El caso extremo nos lo ofrece tal vez el irracionalismo simbólico. La complacencia disminuye al racionalizarse el símbolo, al codificarse... Desarrolla entre otros este aspecto, Carlos Bousoño en su *El irracionalismo poético* (el símbolo), Madrid: Gredos, 1977. En Bousoño se inspira en gran parte A. Romaris Pais en su trabajo sobre Hidalgo, *Una poesía de búsqueda, 'Los muertos' de J. L. Hidalgo,* Tesis de licenciatura, Universidad de Santiago, 1978.

los sintagmas «he perdido» y «ha tajado», pero también por la traslación *yo-sujeto* (identidad de tronco 1) al *amor-sujeto* (tajar → tronco 1', tronco n') cuando se lee : «En otro cuerpo»...

«En otro cuerpo»... puede tener dos significados: a) la universalidad de lo que se enuncia, ya que todo mecanismo metafórico tiende a la universalidad. Todos los seres humanos van implicados en este nuevo «hacer», que es el morir como condición universal. b) Se puede quizás interpretar la *alteridad* como el deseo de supervivencia del «yo»-enunciante. En otra parte leemos: yo quisiera morir cuando ya tenga / mi sangre en otras sangres derramada» (p. 60). *En otro cuerpo...* equivale a todos los troncos pues todos son tajados de la misma manera (acción que generalmente, en otros poemas, se atribuye al actante Dios).

Otra técnica utilizada aquí por el poeta es «el proceso de transformación semántica». Los significados del aparato simbolizador tienden a fundirse para enriquecerse mutuamente. Véase en los ejemplos: «fruta sola», ...«amarga», «la ceniza de mi savia» y «un crudo tañido de campana», al tender éstos a identificarse o relacionarse actancialmente. En los tres existen lexías del clasema vegetal, a través de «fruta»-«savia»-«crudo», pues tratándose de simbolización es preciso un mínimo de compatibilidad semémica entre simbolizantes. Concretamente se podría establecer un paralelo entre «zumo» + «noche» y «ceniza» + «campana»... El contenido de los cuatro significados no parece a priori poder asociarse. Pero existe paulatinamente «transformación semántica explícita»,[13] pues contextualmente la información del macrotexto sobre los cuatro términos es sobreabundante. Sirva este botón de muestra.

compatibilidad	zumo (savia)	→	«zumo dulce de Ti, te irá
	∩		cayendo la savia de mi ser
	tañido (música)		como una música» (p. 59)

[13] Terminología que encuentro en el libro ya citado *Crítica semiológica,* de la Universidad de Oviedo. Ver Bobes Naves M.V., *Gramática de «Cántico»,* Barcelona: Planeta, 1975, p. 168 y ss.

compatibilidad { ceniza (enrojece) ∩ savia (arder) } → «¡Qué rojo estás, Dios mío! Dentro de mí te siento como una savia ardiente» (p. 65)

compatibilidad { noche (roja) ∩ ceniza (zumo) } → «Arde en la noche la belleza... y la ceniza se derrama sobre el silencio de su ser» (p. 98)

El manejo que de estos desplazamientos semánticos hace el autor es aún más rico y complejo cuando se imbrican en las acciones mismas de los sintagmas verbales. Estos grupos se pueden reducir a seis:

— «el zumo me gotea»
— «madura mi frente»
— «he perdido mi tronco»
— «ha tajado el amor»
— «la ceniza enrojece»
— «suena el corazón» [14]

Y arrastran consigo una sarta de semas iterados y familiares que nos remiten incesantemente a los simbolizantes vistos anteriormente. Así, en el mismo orden:

— me gotea → lluvia ≃ herida ≃ sangre ≃ lloro
— madura → sazón ≃ cosecha
— he perdido → separación-muerte ≃ bosque
— ha tajado → talar ≃ herir
— enrojece → quema (e hiponímicamente) toca
— suena → late (palpita) ≃ estruendo (al caer el árbol) [15]

---

[14] Omito naturalmente el sintagma «me he quedado» (verso 9) ya que su contribución al semantismo de la soledad es obvio.

[15] En L.m. se encuentran numerosos ejemplos que ilustran este semantismo. Remito al lector a la lectura de los poemas: «Algo más»

Nuevamente se encuentran aquí los tres núcleos figurativos ya evocados, del cosmos, del árbol y del cuerpo. Creo que tanto lo lingüístico como lo extralingüístico atestan esta unicidad en el significado simbólico. Aquí culmina la metáfora, cuya función no es sólo significar lo que se puede llamar la *isotopía del morir,* sino también la de hacer patentes determinados núcleos sémicos con valor de simbolizantes. La acción (poética) en la relación S ∩ O no es ya la búsqueda de la muerte (sería contradictorio) sino la búsqueda de algo que subsuma a la muerte. El secreto de este «algo» radica a mi entender en *la alteridad* como alternativa posible. Pues «en otro cuerpo»..., podría expresar la transformación radical del cuerpo en otro ser, o en otro hombre, si se quiere. Esto naturalmente sólo se realiza «después del amor» (que es el título del poema que analizo)... «Después del amor» o instante de la plena madurez de la fruta-tronco-cuerpo, se realiza el hombre total, pero también se engendra a *otro,* se vive a través de *otro,* se sobrevive en *otro,* según se colige también de otro poema, «Los hijos», donde se lee:

> «Yo quisiera morir cuando ya tenga
> mi sangre en *otras sangres* derramada
> y ya mi corazón sea semilla
> que florezca su flor en *otra rama*».[16]

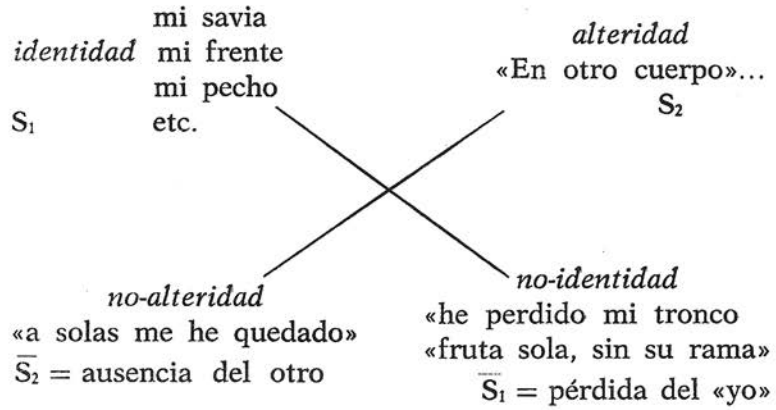
Al mismo tiempo que trazo lo que comúnmente se llama conclusión (si puede el término aplicarse a una lectura de poema), y ya que una parte de la dificultad radica en la manera como *identidad* y *alteridad* estructuran símbolos y signi-

---

(p. 90), «Por qué voy a llorarme» (p. 70), «Dios en la piedra» (p. 75), «Rojo otoño» (p. 95), «Déjame así» (p. 64), etc.

[16] (El subrayado es mío). En este mismo poema se lee: «mi tronco seco», «sin la savia de Ti», «mi madera» / sobre el suelo caerá, por Ti talada»...

ficación, no me parece inútil llevar al cuadrado semiótico ambos procesos de relaciones binarias opuestas: *uno vs otro.*



La identidad entre los términos simbolizantes y el yo enunciador (ej. «mi frente» «mi tronco», «mi savia») en que consiste el funcionamiento paradigmático de la metáfora necesita la alteridad o segundo sujeto («en otro cuerpo») el cual puede a su vez identificarse o no con otros objetos. Sin embargo *la savia* por ejemplo (verso 8) circularía igualmente por ambos cuerpos, aspecto que puede significar la solidaridad con los demás humanos.

Una dificultad surge al final del texto a propósito del «crudo tañido de campanas», que no entra cómodamente dentro de los núcleos sémicos apuntados arriba. Un detalle desvela, no obstante, una parte del enigma. El modificante «crudo» no le conviene en absoluto a «tañido»... Está claro que posée una función sinestésica (como se encuentran a menudo en L. m.) y se asocia probablemente a otros significados precedentes. Tal vez «fruta» (ya que, crudo vs maduro), tal vez a «entrañas» o a «corazón». En el caso de «fruta», donde el contagio aparece con más claridad, *la maduración* aparecería como interrumpida, por una muerte que se suele llamar «repentina»..., pero que también llega tras la enfermedad, desgajando definitivamente a la fruta del árbol antes de que ésta obtenga su madurez.

Sin embargo el semema «crudo» sólo interfiere en la circunstancia de la acción; la acción es que *el corazón suena.* Si suena es que late, vive; es un vivir cuantificado, apoyado por el comparante «tañido de campana», es decir algo sonoro y táctil a la vez, musical y tangible...

Poco a poco lo figurado (tronco, fruta, noche) se identifica con lo real (cuerpo del poeta / otro cuerpo) hasta sustituirlo. La fruta muere por madura. Esta es la muerte que parece ansiar el sujeto en el metatexto («madura mi frente»...). La otra muerte, la que interrumpe el proceso, la que deja a la fruta *amarga,* y a la carne *tendida,* también acecha al yo-enunciador, y si se quiere, a lo humano del poeta que escribe. De José Luis Hidalgo se ha escrito que tuvo el presentimiento de su propia muerte. Aunque esto sería una conclusión muy bonita, pienso que es algo imposible de demostrar, y en cualquier caso algo perfectamente extralingüístico. Lo que si se lee en L. m. es que el mundo sensible, las cosas, lo viviente... rezuma el morir por los cuatro costados. No se anduvo el poeta por las ramas; la muerte (y no sólo la humana) está ahí, en los objetos que contemplamos. Por eso vivir «en otro cuerpo» parece un hallazgo interesante, en tanto que signo de una transcendencia o de una permanencia.

LIDIO JESÚS FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Orleans

---

[17] Se trata en general de artículos de homenaje al poeta con motivo de algún aniversario, recogidos casi en su totalidad por A. García Cantalapiedra, en *Verso y prosa en torno a José Luis Hidalgo,* Santander: Inst. Cultural de Cantabria, 1971. Casi todos los que escriben son poetas o escritores amigos de Hidalgo, como Aleixandre, Vicente Gaos, Alejandro Nieto, Gerardo Diego, etc. Lo curioso es que había «indicios» como solemos decir en semiología. El hecho (citado por Cantalapiedra, Gaos y otros) de que el último libro que leyera, ya en la clínica, fuera *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, y de que algunos de los poemas de L. M. fuesen escritos (o terminados) cuando ya la enfermedad avanzada auguraba (en boca de los amigos) un fatal desenlace..., contribuyó, en círculos próximos al poeta, a crear la idea de *premonición.*