

La ilusión referencial*

DOI: 10.17230/co-herencia.14.27.1

Michael Riffaterre

Tras mi arcano y filosófico título acecha la pregunta por el significado en poesía. El lenguaje poético difiere del uso lingüístico común, esto es lo que el lector menos sofisticado sabe intuitivamente. Ahora bien, es menos claro cuál es exactamente la diferencia, pero, de nuevo, nuestro instinto nos advierte que un poema dice una cosa y quiere decir otra.

La poesía enuncia las ideas y las cosas de manera indirecta, incluso la descripción más natural no es un simple enunciado de hecho: este se presenta como un objeto estético con connotaciones emocionales. La representación literaria de la realidad, la mimesis, no es más que el fondo que hace perceptible el carácter indirecto del significado. Esta percepción es una reacción al desplazamiento, a la tergiversación o a la creación de sentido. Desplazamiento, cuando el signo se desliza de un sentido a otro, cuando la palabra “representa” a otra, como es el caso de la metáfora. Distorsión, cuando hay ambigüedad, contradicción o sin-sentido. Creación, cuando el espacio textual es el principio organizador en el cual se generan signos a partir de elementos lingüísticos que de otra manera podrían no ser significativos -por ejemplo, significados que surgen de la simetría y la rima, entre otros-. Desde los inicios de la retórica hasta la semiótica moderna se ha estudiado largamente

* Esta traducción fue realizada por Juanita Oliveira Vélez, estudiante de Maestría en Literatura de la Universidad de Estocolmo, Suecia; el artículo fue publicado por primera vez en 1978 en la revista *Columbia Review*, 57(2), pp. 21-35. Esta versión se publica con la autorización de Jason Riffaterre, Assistant Director for Undergraduate Student Affairs, Hunter College, School of Education, New York, USA.

la indirección,¹ pero solo como fenómeno estrictamente contenido en el texto. La aproximación más fructífera -de hecho, la única satisfactoria- consiste en tomar en cuenta simultáneamente al lector y al poema: el intérprete al mismo tiempo que lo interpretado. Puesto que el lugar del fenómeno no está en el autor, como los críticos han creído desde hace mucho tiempo, ni dentro del texto aislado, sino que está en la dialéctica entre el texto y el lector.

En realidad, la creencia fundamental del lector sobre el lenguaje escrito proviene de su uso cotidiano de la lengua: que las palabras significan en relación con las cosas. En vez de *cosas*, yo me serviré del término *referente*, introducido por C. K. Ogden e I. A. Richards, ya que el uso de la *cosa* se limita a la sustancia material, mientras que el objeto al que nos referimos es a menudo un concepto inmaterial. Puede que no tenga ninguna existencia física (no hay un unicornio físico que se pueda mostrar y que “corresponda” a la palabra ‘unicornio’) o incluso puede ser una ilusión, una mentira o una ficción. En todo caso, dado que *referente* indica todo aquello en lo que podamos pensar o a lo que podamos hacer alusión, la referencia en sentido estricto siempre funciona, bien sea que el blanco de la referencia sea algo material o no, imaginario o no. La *referencia* presenta, además, la ventaja de suponer la exterioridad: el referente es la ausencia que la presencia de los signos representa; presupone una prueba exterior o una evidencia fáctica con la cual el hablante puede cotejar lo acertado de las palabras. La existencia de una realidad no verbal fuera del universo de las palabras es innegable. Con todo, la creencia *naïve* en un contacto o en una relación directa entre las palabras y los referentes es una ilusión, y es así por dos razones: la primera, general, relacionada con todos los hechos del lenguaje; la segunda, propia de la literatura.

La razón lingüística tiene que ver con la estructura semántica. Las palabras, en cuanto formas físicas, no tienen ninguna relación natural con los referentes: son las convenciones de un grupo, arbitrariamente ligadas a conjuntos de *conceptos* sobre los referentes, a una mitología de lo real. Esta mitología, lo significado, se interpone

¹ Indirección: término que se refiere a la capacidad de hacer referencia a algo usando un nombre, referencia o contenedor en lugar del propio valor.

entre las palabras y los referentes. No obstante, los usuarios de la lengua se aferran, por razones prácticas, a su ilusión de que las palabras significan a través de una relación *directa* con la realidad y, tanto más, la noción que tienen de las cosas está en parte formada por los conceptos mismos de lo significado, como si las palabras engendraran la realidad.

Al igual que la ilusión intencional sustituye erróneamente al autor por el texto, la ilusión referencial sustituye erróneamente la realidad por su representación y tiende erróneamente a sustituir la representación por la interpretación que se espera hagamos de ella. No podemos sin embargo contentarnos con corregir el error e ignorar sus efectos, puesto que la ilusión hace parte del fenómeno literario, como ilusión del lector. La ilusión es, pues, un proceso válido en nuestra experiencia de la literatura.

El problema es que los críticos están engañados también, insertan la referencialidad dentro del texto, cuando esta está, de hecho, en el lector, en el ojo del observador; cuando la referencialidad no es más que la racionalización del texto operada por el lector. De ahí que la tarea del analista sea precisamente mostrar cuáles son los mecanismos textuales que desencadenan esta racionalización y que rigen el significado del poema a medida que se van descubriendo, cuando la racionalización resulta incapaz de satisfacer al lector.

Es en este punto que el modo de ilusión referencial que es propio de la literatura entra en escena. Es una cuestión de diferencia entre significado y significación. En el lenguaje cotidiano, cada palabra parece estar relacionada verticalmente a la realidad que pretende representar, cada una pegada a su contenido como la etiqueta a la tapa de un barril, formando una unidad semántica distintiva; mientras que en la literatura la unidad de significado es el texto mismo. Los efectos recíprocos que sus palabras producen las unas sobre las otras, en cuanto que elementos de una red finita, sustituyen la relación semántica vertical por una relación lateral que, al constituirse a lo largo del hilo del texto escrito, tiende a eliminar los significados individuales que las palabras tienen en el diccionario. El lector que intente interpretar referencialmente acaba en el absurdo: esto lo fuerza a buscar el sentido en el interior del nuevo marco de referen-

cia proporcionado por el texto. A este nuevo sentido lo llamamos significación.

La significación, es decir, el conflicto con la referencialidad aparente, *se produce y se rige por las propiedades del texto*², la primera de las cuales es que el texto es sometido a un doble escrutinio; las otras son los tres tipos de sobredeterminación.

Hay rosas en la *Oda a Salvador Dalí*³ de Federico García Lorca, pero ninguna flor, ninguna referencia a flores reales puede explicar su significado en este poema. Ante todo, los pescadores de Cadaqués (como sabemos, Cadaqués es el pueblo donde Dalí da audiencia hasta hoy) *duermen, sin ensueño, en la arena. En alta MAR les sirve de brújula una ROSA*. Segundo pasaje -una invocación a Dalí-: *Pero también la ROSA del jardín donde vives. / ¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!*

De manera bastante clara, la primera rosa, la de los pescadores, no es la rosa que brota de un tallo espinoso, sino la rosa de la bitácora que se examina: la rosa náutica, rosa de los vientos, en forma de diamante con sus caras desplegadas como los pétalos de una rosa. En resumen, el texto dice esencialmente: los pescadores tienen por brújula una brújula -tautología inútil, en efecto, correcta en lo que concierne a la navegación, pero que no tiene nada que ver con el poema. Lo que *sí* tiene que ver, es que la oración está construida de manera que da la impresión de que una flor real se utiliza efectivamente como una brújula- pequeña curiosidad local.

Esta fracción de saber pseudo antropológico confiere a los marineros el encanto afectado que asociamos con los personajes de las pinturas de Watteau, pastores que mantienen el orden de sus rebaños encintados con la ayuda de cayados floridos. O mejor el contexto cuando *están en tierra se tienden a dormir en la arena, cuando están en el mar usan rosas como brújulas*, este contexto parece transformar su rosa en prueba adicional de una nobleza innata, de un don *innato* de capturar el encanto de vivir en estado natural. Tal como en el cuento popular sobre el ladrón bengalí, donde se narra cómo el ladrón cavó un agujero en la pared de una bóveda, pero un agujero en forma de lira. *Esta* interpretación

² Énfasis del autor.

³ El autor usa una traducción (propia) del poema al inglés.

explica plenamente el efecto poético del pasaje, pero impone que la rosa sea la flor, es decir, impone el sin-sentido en el plano de la navegación real. Esta interpretación destruye el único referente aceptable en el contexto de brújula o del marinero. En la segunda estrofa nos enfrentamos con un enigma ligado a lo anterior: *Pero también la rosa del jardín donde vives* parece una variación adicional de la Rosa del jardín simbólico de la Edad Media, de la conocida imagen de la perfección que florece tras los muros de un huerto místico. Pero apenas ha asimilado el lector este sentido cuando la oración apositiva *¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!* lo cambia todo, transformando a Dalí simultáneamente en la rosa mística y en faro de sus discípulos. Sin embargo, aunque nosotros debemos comprender que él permite que sus discípulos se orienten, nosotros no somos libres de elegir nuestra imagen, de verlo como un faro, por ejemplo, o como un norte y guía. Estamos obligados a considerarlo, por así decirlo, como una rosa doble, porque la flor del marinero y la flor mística llevan el mismo nombre; la flor mística se convierte metafóricamente en la brújula que la flor del marinero era literalmente. Desafortunadamente, la palabra para la brújula literal y la de la brújula metafórica son iguales. En lugar de una metáfora normal (palabra en lugar de otra) nos ocupamos simultáneamente en el mismo lexema, dentro de la misma flor, de dos significados incompatibles: el metafórico y el literal. Para complicar más las cosas, este significado literal permite a la palabra funcionar simbólicamente como emblema místico. De una manera análoga, en la primera imagen, sobre la playa española, la gramática nos ordena tomar la flor literalmente, mientras que el contexto náutico nos fuerza a tomarla metafóricamente; con este giro desconcertante, se trata de la metáfora técnica, una metáfora muerta, de manera que, en cierto sentido, llamar brújula a una rosa en español es también literal. Tenemos, en consecuencia, dos significados literales al mismo tiempo y, por lo tanto, dos direcciones mutuamente incompatibles. ¿Habla de ambigüedad o de polisemia? Esta es la solución a la cual tradicionalmente se han ceñido los teóricos de la literatura: dado que, en casos como este, las palabras ordinarias deben ser unívocas, por lo tanto, las palabras poéticas deben ser equívocas.

Este no es el caso, debido a la propiedad del *doble escrutinio*: un texto

se lee dos veces en su totalidad. La primera lectura, heurística, recorre la página de arriba a abajo, del principio al fin del poema. En el transcurso de esta lectura comprendemos el *significado* (no la significación), la función mimética de las palabras; es también en este estadio en el que el lector percibe las incompatibilidades, o nota, por ejemplo, que cierta frase no tiene sentido a menos que sea interpretada como metáfora, ironía, metonimia u otra figura literaria. En resumen, la primera lectura es un proceso por el cual uno percibe las *agramaticalidades*: el lector las identifica, la palabra genera una frase que debe excluir tan pronto como los efectos de una palabra contradicen sus presupuestos. La segunda fase de lectura, la hermenéutica, es retroactiva: mientras que esta avanza en el texto, el lector recuerda aquello que acaba de leer y modifica su comprensión de él a la luz de aquello que ahora está decodificando. Él efectúa así una decodificación estructural: a medida que avanza en el texto llega a reconocer que los enunciados sucesivos son en efecto equivalentes. Estos aparecen entonces como variantes de la misma matriz estructural. El texto es percibido como una variación de una estructura temática, simbólica o de otro tipo, y esto es lo que constituye la significación.

Ahora bien, en nuestro poema de Lorca, si hay ambigüedad es solo durante la primera lectura, dado que la congruencia referencial de los significados de *rosa* se desvanece cuando uno los considera retroactivamente. Solo que cada vez que releemos el poema de principio a fin, la incongruencia surge de nuevo; de modo que uno nunca puede descartarla completamente o llegar a una lectura final y definitiva. Esta es la razón por la cual el poema será siempre un desafío; su comprensión es un suspenso, un instante fugaz entre las dos fases de lectura. El poema no apunta a la ambigüedad, es más un rito de iniciación.

La dificultad misma que hizo rezongar al lector es precisamente el lugar donde nace la comprensión. Dicho de otra forma, la oscuridad a la cual uno se atiene en poesía es también el agente de su elucidación.

No hace falta decir que este proceso de lectura de dos etapas “no produce solamente incompatibilidades semánticas. La mayoría de las veces el significado aparentemente referencial que ofrece una pa-

labra a la primera lectura es coherente con la significación percibida con carácter retroactivo. Pero cualquiera sea la representación que dicha palabra pueda evocar inicialmente e incluso cualquier simbolismo que pueda conllevar, el signo permanece aislado y lo que produce pertenece al orden de lo meramente informativo -como una conversación o un artículo de prensa, que pueden bien estar plagados de detalles descriptivos y simbólicos, pero jamás convertirse en textos poéticos. Dicho texto debe formar una unidad y ser entonces una secuencia de detalles motivados que vinculan firmemente descripción y simbolismo en un monumento verbal en el que no podemos cambiar una palabra ni sustituir un sinónimo sin destruir el conjunto. Lo que constituye este tipo de texto es el descubrimiento retroactivo de que las palabras descriptivas son también los puntos nodales donde se cruzan dos secuencias de asociaciones semánticas o formales.

El recuento de Chateaubriand⁴ del funeral del general La Fayette podría ser un informe de noticias embellecido con detalles pintorescos, minucias como tales, pero importantes como signos de las connotaciones morales de la escena:

Vi el coche fúnebre de lejos, dorado por un fugaz rayo de sol que brillaba por sobre los cascos y las armas: luego la sombra volvió y el carro fúnebre desapareció. La multitud se dispersó. Las vendedoras de refrigerios pregonaban sus obleas, los vendedores de juguetes llevaban aquí y allá sus molinos de papel, que giraban en el mismo viento que había revuelto los penachos del coche fúnebre.⁵

El significado de estos detalles pintorescos como signos morales es claro: el carro fúnebre, que comienza brillando en el sol, luego perdido en la sombra; el mismo viento jugando con los penachos

⁴ Texto original en francés: "J'étais dans la foule, à l'entrée de la rue Grange-Batelière, quand le convoi de M. de La Fayette défila : au haut de la montée du boulevard le corbillard s'arrêta ; je le vis, tout doré d'un rayon fugitif du soleil, briller au-dessus des casques et des armes : puis l'ombre revint et il disparut.

La multitude s'écula ; des vendeuses de plaisirs crièrent leurs oublies, des vendeurs d'amusettes portèrent çà et là des moulins de papier qui tournaient au même vent dont le souffle avait agité les plumes du char funèbre".

⁵ "I saw the hearse from far off, gilded all over by a fleeting ray of sunlight shining down on the helmets and the weapons: then shadow returned and the hearse disappeared. The crowd dispersed. Women selling refreshments cried their wafers, men selling toys carried about their paper windmills, which whirled in the same wind that had ruffled the plumes of the hearse". (Traducción del autor al inglés)

del carro fúnebre, que luego hace girar los molinos de papel, -todo esto sugiere de manera insistente que la fama no dura-. Otra de las características: esas vendedoras de obleas, análogas a los vendedores de helados o de perros calientes de ahora pertenecen a la mimesis de ocasiones públicas, pero su presencia sugiere fuertemente también que hay bien poca diferencia entre un día de duelo público y un día del Super Bowl. Los vendedores ambulantes son, por lo tanto, de tipo simbólico al igual que descriptivo. Pero ¿las *obleas*? Estos no parecen más que exquisiteces, inocentemente fácticas, pero en realidad son agentes de literalidad pues transforman el simple reportaje en un poema en prosa. Dado que Chateaubriand no utiliza la palabra ordinaria para 'obleas', es decir, *gauffres* ('*gofres*'), él utiliza el término ligeramente arcaico en francés *oublies* (obleas). Ahora bien, esta palabra se pronuncia exactamente igual que el *oubli*, que significa "memorias desaparecidas", "olvido". *Oublie* -oblea- y *oubli* -olvido- no se diferencian sino por la -e al final (apropiadamente llamada '*e muda*' por los gramáticos franceses). Las dos palabras tienen la misma pronunciación: el texto aparenta hablar de *gofres*, pero su sonoridad da la impresión que habla de la habilidad para olvidar. Ahora, no podemos sostener en conciencia que haya un gran parecido entre obleas y olvido, o que las obleas simbolicen el olvido o incluso que signifiquen olvido por metáfora o analogía. Lo que ocurre aquí es que la palabra que designa a las obleas está sobredeterminada: se genera por una cadena asociativa de palabras típicas del léxico callejero, también por una cadena de palabras del vocabulario luctuoso. Digamos que en el código de la escena de la calle, "obleas" (*oublies*) es la palabra que parece haber sido tomada del código del olvido. Chateaubriand habla de obleas, pero en el lenguaje que tiene son de muerte; habla de la grandeza, pero en un lenguaje anillado a la trivialidad.

La significación surge de la doble motivación de la palabra por medio de dos cadenas asociativas que se entrecruzan en el interior de esa palabra y por lo tanto, hacen de ella un nodo semántico. Esta doble motivación es un tipo de *sobredeterminación*, que constituye la otra propiedad fundamental del texto literario. Sostengo que si queremos explicar la unidad formal de un poema, una unidad tan

absoluta que la forma del poema es tan significativa como su contenido, tenemos una sola vía posible: ver el discurso poético como una equivalencia que se instaura entre una palabra y un texto, o entre un texto y otro texto. El poema mismo es el resultado de la transformación de una matriz, transformación de una oración literal mínima en una perífrasis más extensa, no literal y compleja. La matriz es hipotética (potencial) o materializada solamente en otro texto u otro idioma; a veces se puede encarnar mediante una sola palabra, en cuyo caso la palabra no aparecerá en el texto. Matriz y texto son variantes de una misma estructura.

En uno de los saludos a la primavera de Wordsworth, encontramos un ejemplo de matriz materializada dentro de otro texto. He aquí el final del poema:

*Small clouds are sailing,
Blue sky prevailing;
The rain is over and gone!*⁶

Los detalles, y especialmente la exclamación gozosa del final, parecen referirse claramente y sin rodeos al alivio de un hombre cansado del invierno (el poema se titula *Written in March*, “Escrito en marzo”). Pero, de hecho, ese último verso es tomado palabra por palabra del *Cantar de Salomón*⁷, excepto que la cita bíblica está *incompleta* y por lo tanto dirige la memoria del lector sobre lo que falta, lo que se omitió o reprimió, el inicio: “Porque he aquí que el invierno ha pasado”. La palabra clave aquí ‘invierno’, ausente en los versos de Wordsworth, es la matriz que impregna cada detalle primaveral del poema; le da unidad de significación a una sucesión de bonitos toques pintorescos, cada uno de los cuales es percibido ahora como lo contrario de una imagen que fue borrada. Esta pintura de la primavera no es una representación directa de la realidad, como lo sería una descripción no literaria: es bien una versión en negativo (en el sentido de negativo fotográfico) de un texto latente sobre lo opuesto de la primavera. La

⁶ Pequeñas nubes navegan,
Cielo azul que prevalece,
¡La lluvia ha cesado y se ha ido!

⁷ Más conocido como *Cantar de los Cantares*

significación del poema, como principio de unidad y como agente de indirección semántica reside en el desvío que el texto hace mientras que soporta el acoso de la *mímesis* de un detalle a otro, con el fin de agotar el paradigma de todas las variaciones posibles de la matriz. El texto funciona como una neurosis: al reprimir la matriz, el desplazamiento produce variantes a lo largo del poema, tal como un síntoma suprimido se manifiesta en otro punto del cuerpo.

Entonces, la sobredeterminación como propiedad del texto no es más que el corolario de -y la compensación por- el desvío. No importa cuán lejano sea el desvío o cuán ampliamente se aleje de los referentes, este desvío está formado por variaciones de la matriz. La relación estructural entre la matriz y sus transformaciones agrega sus propios enlaces poderosos a los enlaces normales (por ejemplo gramaticales) entre las palabras.

La sobredeterminación determina la significación por medio de dos derivaciones posibles de la matriz; la primera es la *expansión*, que transforma los componentes de la matriz en formas más complejas (un proceso que habitualmente se combina con el proceso de conversión: todos los elementos transformados son modificados por el mismo factor, un marcador meliorativo, por ejemplo, o por un marcador peyorativo). Este mecanismo se puede observar en el diálogo entre la primavera y el invierno que concluye *Trabajos de amor perdidos*⁸. A primera vista, parece difícil encontrar pasajes más objetivos en el corpus de la poesía descriptiva, más exentos de una interpretación vital del simbolismo, dos escenas tomadas más directamente del mundo de la experiencia. La floración, el canto del cuclillo elevándose desde un árbol, los pastores tocan sus flautas rústicas, los pájaros se aparean y el cuclillo canta de nuevo:

[When] merry larks are plowmen's clocks,
When turtles tread, and rooks, and daws,
And maidens bleach their summer smocks,
The cuckoo then, on every tree,
Mocks married men...⁹

⁸ *Love's Labour's Lost*, título de una de las primeras comedias de Shakespeare.

⁹ [Cuando] las alegres alondras son el reloj de los labradores,
Cuando las tórtolas caminan, y los grajos y cornejas
Y las doncellas blanquean sus blusones de verano,

El verso sobre las doncellas blanqueando sus blusones de verano es ciertamente de un realismo típico. No hay aquí ningún rastro de convención de género, como el catálogo de las aves a su amor en el primer calor, un motivo literario común para la temporada primaveral; esto no es un tropo como la metáfora de las alondras que indican la hora a los labradores, por lo tanto, este verso parece no deber nada sino a la realidad. Presenta dos rasgos realistas fundamentales: en primer lugar, es preciso y, en segundo lugar, ofrece una acción sin indicar las causas y objetivos, de manera que creemos ver delante de nosotros la cosa misma; estamos forzados a actuar como en la vida real, donde debemos hacer nuestras propias inferencias. La belleza de este golpe maestro del dramaturgo la atribuimos al contraste entre el toque familiar y la vastedad de su significación; la primavera como renovación y cambio, como prefiguración de la felicidad sobre las pérgolas veraniegas. Debido al blanqueamiento de las batas podemos extraer la estación completa y su simbolismo.

Es evidente que esta significación va mucho más allá del referente doméstico en todos los ámbitos y depende enteramente de lo que presupone y conlleva la escena. Incluso si sus presupuestos, sin duda, son referentes que nos son familiares por la experiencia o el recuerdo. Pero ¿qué es para nosotros hoy la gran limpieza de primavera o el lavado de las mujeres de antaño? ¿Esto lo comprendemos a la luz de la experiencia o de la imagen de la experiencia? ¿Acaso el texto ha perdido su impacto sobre nosotros, que compramos cada año vestidos nuevos durante el feliz mes de mayo y no consultamos las aves o las flores, sino más bien los catálogos de Blomington's¹⁰ de primavera? El texto presenta los rasgos formales que mantienen el impacto fresco, puesto que el detalle descriptivo remite también a un modelo semántico, la primera metonimia de la primavera -la floración-, de la estrofa que precede:

*When daisies pied and violets blue,
And lady smocks all silver- white*

El cuco entonces, en cada árbol,
se burla de los hombres casados...

¹⁰ Es una cadena de tiendas por departamentos de lujo en los Estados Unidos.

*And cuckoo-buds of yellow, hue
Do paint the meadows with delight.*¹¹

Maidens bleach their summer smocks (“Y las doncellas blanquean sus blusones de verano”) es una expansión formal de la flor; *ladysmock*, variedad de berro, suscita las jóvenes mujeres y sus juegos, así como *silver-white*, signo positivo, engendra el blanqueamiento. El reconocimiento de la expansión, un verso derivado de una palabra y su adjetivo, no disminuye nuestra sensación de la realidad, sino que tiene como efecto la transformación de las propias doncellas en flores primaverales. No quiero decir que la flor está personificada, pero el texto sí juega con la idea. Si todo esto parece muy subjetivo, que se me permita formularlo de otra forma: la equivalencia formal entre *maidens* y *ladysmock*¹² hace explícito el simbolismo literario fundamental de la primavera, es decir, la estación del amor. He aquí que se completa la materialización de la estructura matricial de todas las primaveras literarias: nombremos, por ejemplo, el mismo pasaje del *Cantar de los Cantares* que sirve de matriz de la escena primaveral de Wordsworth:

*Rise up my love, my fair one, and come away. For, lo, the
winter is past, the rain is over and gone. The flowers appear
on the earth, the time of the singing of birds is come, and the
voice of the turtle, is heard in our land.*¹³

Como puede observarse, de los tres rasgos de la primavera (el retorno de las flores, el retorno de los pájaros, el amor), únicamente el amor ha sido dejado de lado por Shakespeare y ahora se muestra indirectamente pero explícito en nuestras doncellas. Indirectamente

¹¹ Cuando las margaritas ruanas y las violetas azules,
Y los blusones de las damas blancas como la plata
Y los brotes de abrojos de amarilla tonalidad
Pintan los prados con deleite. (Traducción propia)

¹² *Ladysmock*: otro nombre para (*Cuckooflower*. *Cardamine pratensis*) de Eurasia y Norteamérica (Merriam Webster).

¹³ Levántate, mi amor, mi hermosa, y sal. Pues, ¡mira por donde!
El invierno ha pasado, la lluvia ha terminado y se ha ido. Las flores aparecen
En la tierra, el tiempo del canto de los pájaros ha llegado, y la
Voz de la tórtola, se oye en nuestra tierra. (Traducción propia)

porque su significado temático deriva, no de mozas reales, sino de un signo ya establecido como metonimia de la primavera. De la misma forma indirecta el cuclillo expresa de nuevo sentimientos eróticos: porque él también se deriva de la lista, la cuarta flor el *cuckoo-bud*, que, por cierto designa la misma flor que *ladysmock*; el cuclillo bur-lón cambia el tono del tema: introduce el humor. De nuevo, la derivación parte de un *verbal*¹⁴ y no de un dato referencial. Es muy revelador que el nombre real de la flor *-cuckoo-flower-* se muda en *cuckoo-bud*. Fonéticamente, la palabra *bud* (botón, yema) está lista para hacer nacer la palabra *bird* (pájaro). En cuanto al rasgo que constituye verdaderamente el poema, el humor, este es puramente lexical: si bien es cierto que el pájaro es realmente un precursor de la primavera, el nombre “*cuckoo*” se mofa del “*cuckold*”.¹⁵ De hecho, el estribillo, que se repite dos veces, es una expansión, surgida de una conversión negativa de *cuckoo*:

*Cuckoo, cuckoo; O word of fear,
Unpleasing to a married ear!*¹⁶

El poema concluye fuertemente con el estribillo de forma bastante apropiada, no solamente porque un estribillo es un fin convencional sino porque este estribillo encierra en una frase transformaciones de las tres metonimias de la primavera: el cuclillo como pájaro, como flor y como algo humorístico, esto es, como la conversión negativa (burlona) de la palabra “amor”. El verdadero referente de la descripción es, por lo tanto, una circularidad de equivalencias textuales.

Con el segundo tipo de sobredeterminación tenemos lo que podríamos llamar la *derivación hipogramática*: una expresión o un texto es poetizado, esto es, transformado en una unidad de significación cuando remite a un texto preexistente (como los poemas de la primavera que se refieren al *Cantar de los cantares*). Este texto prexis-

¹⁴ Énfasis del autor.

¹⁵ Cornudo: un hombre cuya esposa lo engaña al tener una relación sexual con otro hombre.

¹⁶ Cuco, Cuco;
¡Oh palabra temible!,
desagradable para un oído casado!

tente es el hipograma, término copiado de Saussure (él también utiliza paragrama, pero esa acepción fue subvertida por la Escuela de Tel Quel). La frase o el texto se modelan a partir del hipograma, que es, entonces, un complejo verbal que se interpone entre las palabras y el referente; y la referencia, lo poco que hay, pasa a través de su filtro. Así, el hipograma dispone de sintaxis y su tamaño puede ir desde un grupo de palabras hasta un texto extenso. Puede ser simplemente potencial, observable solamente en el lenguaje; más a menudo, está ya actualizado en otros poemas; en este caso, la referencia al hipograma es intertextual y el lector la percibe habitualmente como cita o alusión literaria.

Si el hipograma no sobrepasa un grupo de palabras, una frase, una oración, no hace más que materializar algunos de los rasgos semánticos o de presupuestos de una palabra que forma su núcleo. Pero esta materialización toma una forma estereotipada que se queda en la mente del hablante y constituye un marco interno de referencia. Cuando dicho marco se materializa, la secuencia verbal está saturada del significado de la palabra-núcleo, confirmando abiertamente eso que uno habría podido deducir de la palabra solamente. De ahí el énfasis, la visualización y la impresión de realidad. Los clichés y estereotipos han sido ignorados desde hace mucho tiempo por los críticos por razones equivocadas, las cuales hacen que la moda literaria los condene sin más y le da mucha importancia a la originalidad, a la inspiración y a nociones similares. Sin embargo, los clichés están por todas partes, prefabricados, son siempre los vestigios de fórmulas afortunadas proferidas por primera vez hace mucho tiempo, siempre conteniendo tropos y, por ende, llenos de una potencia estilística en barbecho, por así decirlo. La materialización de los presupuestos de la palabra-núcleo puede tomar una de dos formas: o bien colma lexicalmente las lagunas en el armazón del sistema de la oración potencial preexistente, o bien engendra una oración real por expansión a partir de la palabra-núcleo. La oración desarrolla los presupuestos siguiendo un modelo sujeto-predicado: traduce las variaciones abstractas sobre el núcleo en lenguaje figurativo (en el sentido de la pintura abstracta en contraposición a la pintura figurativa). Supongamos que un árbol es el sujeto y que este árbol

está considerado desde el punto de vista humano como un agradable refugio del sol canicular. El árbol es entonces representado metonímicamente por su sombra (*shade*), y he aquí el núcleo que engendra una secuencia cuyos constituyentes están determinados solo por la necesidad de traducir en imágenes los sufijos que modifican *shade* (sombra) como raíz: el árbol como un donador de sombra (*shader*), como la acción de proyectar una sombra (*shading*), alguien que será protegido por la sombra (*shaded*), así como un atraco demanda un atracador e implica una víctima atracada.

Esto es lo que ocurre en el poema de Gerard Manley Hopkins, *Binsey Poplars, felled 1879* (“Los álamos de Binsey, talados en 1879”). El nombre del lugar en el título, la fecha, son elementos que desde el principio nos dan una fuerte sensación de una auténtica experiencia personal. Parecen decir: no es un decorado imaginario, es un lugar real, una escena que se recuerda entrañablemente. El detalle visual más llamativo y el más particular es la sombra, ahora desvanecida: no quedó ningún un álamo, dice el poeta, ni uno solo

*That dandled a sandalled
shadow that swam or sank
one meadow and river and wind-wandering weed-winding bank.*¹⁷

La materialización del hipograma ‘sombra’ se desencadena por la necesidad de que las palabras que describen los álamos sean signos positivos; si no, todo el *pathos* de los árboles talados, de la defoliación y del despojo, se disipará. No hay ninguna variante del tema del bosque devastado que omita el motivo de la sombra perdida. Pero ¿qué hay de esta sombra asandaliada? El adjetivo *sandalled* es bastante incompatible con “sombra”: roza el sinsentido. Más notable es, entonces, que los comentaristas parezcan impulsados a glosarlo como un detalle físico, visual. Dice un estudioso británico: en *sandalled shadow* “el adjetivo conlleva varias asociaciones, por ejemplo, suave, furtivo, entrelazado”. Estoy dispuesto a aceptar *suave* si, dentro

¹⁷ Que balanceaba una asandaliada
Sombra que nadaba o se hundía
una pradera y río y orilla de vagaroso viento, de devanadoras malas hierbas. (Traducción propia)

de un paradigma de calzado, la sandalia se opone a la bota de suela dura -o, en jerga de un especialista en semántica, si distinguimos sandalia de zapato por una oposición entre *suavidad* y *dureza* de la suela. También podría aceptar *entrelazado* si el contenido de la comparación, el follaje proyectando su sombra, entrelaza hojas y ramas. No obstante, me tendrían que explicar por qué de las innumerables imágenes de vestimentas que sugieren más claramente el entrelazamiento, fue elegida la sandalia. En cuanto a *sigiloso*, solo puedo atribuirlo a las manías de nuestro académico: puede ser que si uno mira el mundo desde su ciudad, Manchester, la sandalia pertenezca a un pie de un oriental furtivo, Valentino pisando las arenas de Egipto, podría ser. ¿Y si ensayamos una lectora más realista? Elizabeth Drew habla de la “*springing curving line of (the aspens), and their loosely shifting slipper-like shadows on field and river and bank*”¹⁸. Si comprendo bien, esto sugiere la forma de un álamo alargado como un lápiz que proyecta una sombra en forma de pantufla puntiaguda. Una vez más, la única razón de esta racionalización es, obviamente, moral: de una sandalia extraña se pasa a una pantufla porque las sombras van y vienen y los pies en pantuflas se deslizan furtivamente mientras que las botas con tachuelas taconeán fuertemente.

La verdadera razón de *sandalia* es, una vez más, la sobredeterminación de la imagen: su aceptabilidad es garantizada por su motivación formal múltiple. Es una imagen fiel, no a los álamos que susurran a la orilla de un río, sino a la lógica del hipograma. Primero, en las representaciones tradicionales, los árboles se dividen en dos categorías, los árboles con copas redondas y frondosas, con un tronco grueso incluso achaparrado y aquellos cuyo tronco, como el pincel de un pintor, es largo y flexible. Una vez que un árbol simboliza emoción, los árboles de copa redonda empiezan a proyectar sus sombras inmóviles, a veces lúgubres; los árboles esbeltos hacen oscilar sus sombras con ligereza. Segundo, esta oscilación evoca el *dandle* (mece) de Hopkins, ahí donde el hablante corriente de inglés no pensaría en esta palabra: el cadáver de un marino se mece en el aparejo en “*The Wreck of Deutschland*” (“El naufragio del Deuts-

¹⁸ Línea danzante y arqueada de (los álamos), y sus sombras en forma de pantuflas libremente cambiantes en campo y río y orilla (traducción propia)

chland”) “*dandled to and fro*” (“se mece de aquí para allá”). Identificar una obsesión verbal no es, sin embargo, explicar algo; lo que sí puede constituir una explicación es que *dandle* da a la historia del naufragio un aire de ironía y esto concuerda con el modelo estructural de la impotencia del hombre frente a las fuerzas embravecidas de la naturaleza: las altas olas descomunales que juegan con él como con un juguete, -un lugar común-. Aquí un movimiento que hace parte de las derivaciones de la palabra *aspen* encaja en el hipograma del árbol frondoso que sugerí antes: la imagen de un reposo fresco y tranquilo bajo los álamos desaparecidos -de nuevo un lugar común, un motivo del tema del árbol talado: como en “*The Poplar field*” (“El campo de álamos”) de William Cooper: *Farewell to the glade and the whispering sound of the cool colonnade*¹⁹. Pero entonces *dandled* genera el fragmento de un personaje como si alguien hubiera sido indirectamente esbozado en la imagen: con las piernas cruzadas, la de arriba oscilando perezosamente y una sandalia pendiendo desgadamente de la punta del pie. Una figura de felicidad perezosa y de ensoñación. La palabra *sandal* (sandalia) es a la vez el producto de la pasión de Hopkins por las cuasi-paronimias -*blear/smear, delwe/twelve, heavens/haven-* y de la personificación de un momento de descanso pausado a la sombra. Como si la secuencia verbal comenzara por describir las sombras por su movimiento para *enseguida*²⁰ separarse del movimiento característico de los árboles -movimiento que tipifica y exterioriza, por así decirlo, la comodidad que se siente bajo el árbol- e introdujera en la imagen una silueta humana, o al menos su pie, con el único fin de ilustrar la frescura complacida. De forma similar, Alicia en *A través del espejo* escucha hablar a una *hoarse voice* (voz ronca) y se dice a sí misma inmediatamente: *it sounds like a horse* (suena como un caballo); no, que quede claro, porque el caballo relinche con voz ronca, sino porque el adjetivo *hoarse* suscita un cuadrúpedo como *dandle* suscita *sandal*. El poema es sugestivo no porque nos permita ver un paisaje boscoso con sombras difíciles de imaginar que se asemejan a una sandalia, sino porque lo dado -un lugar común de la descripción usual del árbol bello- engendra una *ale-*

¹⁹ “Adiós al claro y al susurro de la fresca columnata”.

²⁰ Énfasis del autor.

goría de la dulzura del reposo (es decir, una silueta cuyo significado se reconoce por uno de sus atributos: la sandalia que se mece) o, más bien, una alusión a este dulce reposo. No una figura completa que tendría que ponerse en la sombra, orientada hacia el árbol con la ayuda de conectores gramaticales, sino, en lugar de eso, gracias a un juego de palabras, un fragmento del retrato del holgazán completo (*sandalled*) casi repite el verbo que describe el vaivén (*dandled*). El verbo es claramente referencial pero no comporta el sentido poético de por qué nos hemos de sentir tristes al evocar los árboles desaparecidos. El juego de palabras, por definición, *no*²¹ es referencial y aun así lleva la significación de la imagen del paisaje.

Yo propongo llamar *sistema descriptivo* al hipograma que se extiende más allá de las oraciones y frases, este es más complejo que la red de presuposiciones. La red está compuesta no solo por palabras sino por oraciones completas, fragmentos de descripción, etc, y sus componentes lexicales están ligados entre sí por estereotipos que forman un conjunto de representaciones a menudo ya investidas de un estatus literario. Así, el sistema sustituye el referente de la palabra nuclear con una auténtica mitología, familiar a quien quiera que conozca la lengua. El concepto de árbol, de nuevo con sus diversas implicaciones literales o metafóricas, proporciona al hablante un modelo ideal de asociaciones familiares: desde las raíces tanto literales como metafóricas hasta el follaje; como sombra o morada de los pájaros, o de los pensamientos (si el árbol representa al hombre); pasando por las variaciones temáticas del árbol como microcosmos -lo pasado, si él simboliza un testigo eterno o el futuro como la imagen del roble que está en potencia alojado completamente en la bellota y así sucesivamente-. El modelo es como un espacio imaginario dentro del cual sus componentes se distribuyen para definir sus funciones recíprocas. Dos sinónimos, es decir, dos palabras que tienen el mismo referente, tendrán dos sistemas diferentes, lo cual prueba que el sistema ha reemplazado al referente. He aquí cómo opera la sustitución del referente por el sistema: cada componente del sistema funciona como metonimia de su núcleo. No obstante, en

²¹ Énfasis del autor.

tanto que en la lengua estas metonimias conservan su función metonímica, en el discurso literario cualquier metonimia puede operar como metáfora y como perífrasis del conjunto: en cualquier lugar del texto donde el sistema permanezca implícito, el lector es capaz de llenar las lagunas y de volver a juntar a partir de cada metonimia la representación completa, la cual normalmente solo es evocada por influencia de la palabra nuclear.

Una alegoría es un ejemplo de este tipo de sistema. El significado de sus componentes funciona, no como en el diccionario, sino en relación con una personificación central. El sistema descriptivo de la palabra *esperanza* (*hope*), por ejemplo, es una gavilla de maíz todavía verde, los ojos elevados al cielo y un ancla de navío. Cada uno de estos componentes es en sí mismo un símbolo o una metáfora: las espigas de maíz son verdes, entonces madurarán y por analogía representan la promesa de toda cosecha, particularmente la cosecha espiritual. Los ojos que miran hacia el cielo expresan una cierta expectativa o certeza de vida eterna. El ancla representa estabilidad puesto que ata al navío al puerto: el puerto, al cual se ha hecho alusión metonímicamente, está ya establecido como el símbolo del desenlace seguro del viaje y las tribulaciones, al interior de una metáfora de la vida como viaje. Las espigas de maíz u hojas o retoños permiten al escritor expresar la espera recién nacida o la espera pasada según si están verdes o marchitas. Estas ya no son cualidades referenciales de plantas, sino signos positivos o negativos en el contexto del discurso alegórico. No obstante, como componentes del sistema, cada elemento representa, de manera separada, e independiente de los simbolismos que ya he indicado, el conjunto del sistema de *esperanza*. De forma similar, la palabra *time* (tiempo) tiene su alegoría familiar: el hombre viejo que lleva su guadaña y su reloj de arena. Pero también tiene una serie de metonimias que tienen muy buena representación en la literatura, la más importante es, obviamente, la totalidad del paradigma del reloj: reloj de pared, reloj de pulso, reloj de arena, clepsidra y cuadrantes solares; estos dos extremos constituyen la mayor parte del léxico del poema de George Herbert:

Hope
 I gave to Hope a watch of mine; but he
 an anchor gave to me.
 Then an old prayer-book I did
 present:
 And he and optick sent.
 With that I gave a viall full of tears
 but he a few green ears
 Ah Loyterer! I'le no more no more I'le
 bring:
 I did expect a ring.²²

Este intercambio entre Esperanza, personificada claramente, y el hablante, parece confundir a los comentaristas incesantemente, pero esto ocurre únicamente porque ellos sucumben a la ilusión referencial. Una de las más recientes víctimas de esta ilusión considera absurdos los presentes intercambiados: “*the poet gives a love-token, the watch, and receives in return, absurdly, something much too large to be given house-room, an anchor- . . . [and then in exchange for] a treasured private possession [the prayer book], he gets back an impersonal scientific instrument [the optick]*”,²³ etc. Reproduzco este fárrago solo para probar el poder de la mimesis: uno se siente atrapado en las cosas. Pero en el plano del texto uno debe comprender la precisión mimética como un recurso estilístico destinado a modificar las connotaciones. El *optick*, una transformación de la mirada melancólica de Esperanza, comienza por agregar una hipérbole puesto que ella es más potente que el ojo desnudo. Byron escribió algo parecido sobre el “telescopio de la verdad”. La función es la misma, sea que se realice de forma positiva como aquí, o negativa como en la *Hope's*

²² Esperanza

Le di a Esperanza un reloj mío; pero ella
 Un ancla me dio.
 Luego un viejo libro de oraciones ofrecí.
 Y él un lente envió.
 Con eso le di un frasco lleno de lágrimas
 Pero él algunas espigas verdes
 ¡Ah Holgazán! Ya no puedo más traer, traer no puedo más yo:
 Esperaba un anillo.

²³ “el poeta da una prenda de amor, el reloj de pulso, y recibe en retorno, de hecho absurdo, un objeto cuyas dimensiones hacen un regalo poco manejable, un ancla- . . . [Enseguida en intercambio] de una posesión personal preciada [el libro de oraciones] él recibe un instrumento científico impersonal [el lente]” (Traducción propia).

deceitful optics (“La óptica engañosa de Esperanza”) de Henry Kirke White. Se produce un cambio semiótico que resulta de la conversión, puesto que nosotros tenemos la misma transformación de *hour-glass* (reloj de arena) en *watch* (reloj de pulso) que hace juego con *eyes* (ojos) en *optick* (lente): la conversión orienta las imágenes hacia la modernidad, la alegoría es actualizada con la ayuda de artilugios contemporáneos. Cada término modernizado funciona como un marcador lingüístico y, como tal, transforma los géneros. Aquí, cada uno de ellos desplaza el poema del dominio de la alegoría, de la línea del concepto filosófico, a la alusión personal que evoca una experiencia afectiva real. Más importante que las observaciones que vengo de citar es la interpretación de William Empson:

En primer lugar, hay ironía, en la medida en que el orador trata sólo con Hope (esperanza), no con la persona o la cosa esperada; no hay un contacto real con su ideal, sino solamente con su mozo... Podemos considerar que el poema se refiere principalmente a la irritación y desaliento del alma por la lentitud para lograr la unión perfecta con Dios: de manera que el *reloj de pulso* es la brevedad de la vida humana y la longitud del tiempo ya pasado esperando (ya que tiene este doble significado, se necesitaba un símbolo del tiempo, no del tiempo considerado como corto o breve); el *ancla*, o bien una esperanza definitiva de resurrección o un poder adquirido de resistencia, de poder de aferrarse a lo poco que ya se ha ganado; el *libro de plegarias*, una regla de vida ordenada; las *lentes*, la fe que puede ver hacia el cielo... y la contemplación distante del *Cielo*; el *frasco*, marca del remordimiento o de los dolores del deseo de la unión perfecta con Dios...; las *espigas verdes*, signos tenues del crecimiento espiritual o de la realización mística...; y el *anillo*, el omega, figura perfecta del cielo o de la eternidad, el matrimonio con Dios o una aureola. Pero, incluso entonces, este tema o significado único del poema contiene metáforas..., bien sea del estado temprano del cortejo, si uno considera el libro de plegarias como el que contiene la ceremonia de casamiento, y el anillo como un símbolo sexual... o bien de las ambiciones de la vida profana, puesto que el movimiento de intercambio de presentes sugiere las formas de obtener privilegios y el *anillo* podría ser la insignia.

Los discípulos de Empson habrán reconocido en sus diversas traducciones de cada símbolo una ambigüedad de su tercer tipo: cuan-

do dos ideas, unidas solamente por su pertinencia común dentro del contexto, pueden residir simultáneamente en una misma palabra, es decir, cuando cada una de las palabras tiene dos referentes. La única manera de llegar a este tipo de análisis es por medio de una lectura atomista que no reconoce que las palabras separadas no tienen significados separados. Dicha lectura conduce a Empson a asumir un sentido ajeno a las convenciones icónicas de la poesía metafísica, como el anillo como halo o símbolo sexual. Es posible asumir que, como personaje, la Esperanza es periférica, que tiene sentido solo como una evocación indirecta de una persona real cuyo amor es anhelado; él propone una lectura indecisa, casi una lectura abierta; mientras que la naturaleza monumental, lo inalterable de la obra de arte, del poema escrito, implica una lectura acotada, que limita drásticamente las elecciones del intérprete.

Las cosas se vuelven mucho más simples y claras una vez que se ha reconocido que *anchor*, el ancla, *green ears of corn*, las espigas de maíz verde, y *optick*, el lente, no significan diversas facetas discretas de la esperanza. Cada uno de estos elementos constituyen una metáfora para el conjunto en su totalidad: contemplación férrea de un porvenir.

Y ahora comprendemos el título -porque éste no es el nombre del ser esperado, sino sí La Esperanza misma-. Ahora comprendemos la frustración del hablante. Porque a cambio de sus regalos, la Esperanza no hace sino darle esperanza, de nuevo esperanza, siempre esperanza y nada más; de hecho, no *podría* darle otra cosa sin dejar de ser. Como lo dice Emily Dickinson:

Hope is a subtle Glutton

*His is the Halcyon Table —
That never seats but One —
And whatsoever is consumed
The same amount remain —²⁴*

²⁴ La esperanza es un Glotón sutil

Suya es la Mesa Halcyon -
Que nunca sienta sino Uno -
Y lo que sea consumido (todo lo que en ella se consume)

La Esperanza no puede satisfacer sin dejar de ser esperanza. Y la Esperanza dejaría de ser si el anillo fuera entregado, porque el anillo es el símbolo de la Fe -certeza y posesión asegurada, esperanza satisfecha-. En cuanto a los regalos del hablante, los rasgos semánticos que tienen en común son enfatizados y aquellos que no comparten, eliminados. Cada uno es la piedra de toque de los otros. Este significado compuesto no es otro que la vida: el *reloj de pulso* es el tiempo, pero ligado a la persona que tiene un reloj de mano para regalar. Y, en la medida en que el *prayer-book* es un libro de Horas, la palabra *prayer-book* (especialmente en el caso de un libro de plegarias viejo y muy utilizado) es de nuevo el Tiempo e integrado a profundidad en la existencia del hombre. *Viall of tears*, el frasco de lágrimas, ilustra bellamente la interferencia de las estructuras, pues la palabra *tears* (lágrimas) pertenece a dos sistemas descriptivos que se encuentran en este punto: *tears* como regalos, cliché omnipresente en la poesía amorosa, donde constituyen regalos apropiados -son piedras preciosas, perlas-; y *tears* como momentos de tristeza o arrepentimiento. En los dos casos, uno las recoge en un mítico cáliz o urna lagrimal, para guardar como evidencia. Y en el segundo sentido, son los recordatorios de la vida del cristiano o del pecador: según Thomas Ken, teólogo del siglo XVIII, “*Magdalen’s tears her lachrymatory daily fill’d*”.²⁵ Y Swinburne, en *Atalanta*, combina de manera significativa los dos, el Tiempo teniendo el frasco, el Duelo teniendo la clepsidra -un reloj que mide el tiempo por el goteo de lágrimas:

*Before the beginning of years
There came to the making of man
Time, with a gift of tears;
Grief, with a glass that ran*²⁶

Y podría citar otras clepsidras de lágrimas desde la poesía ba-

La misma cantidad permanece -

²⁵ “las lágrimas de Magdalena llenaban cada día su lagrimal”.

²⁶ Antes del comienzo de los años

Llegó a la fabricación del hombre

El tiempo, con un regalo de lágrimas;

Dolor, con un frasco que escurría

roca hasta el romántico alemán Jean Paul a Mallarmé. Yo no digo que ese es aquí el significado del frasco de lágrimas, sino que señalo la recurrencia de esta combinación como nueva prueba de una significación que tiene poco que ver con el referente “lágrimas” o con el referente “urna”, sino que solo es explicable dentro de un sistema descriptivo del *tiempo* o más bien del *tiempo de aflicción*: la vida es triste y la clepsidra deja correr el tiempo lágrima por lágrima. El hablante del poema de Herbert quizás equivocado al sentirse decepcionado. Porque si la Esperanza no le da sino lo que ella puede dar, que es esperanza, aquel que se queja no hace sino dar por su parte, una y otra vez, el mismo tedioso regalo. Solo hay Vida para dar. No pasa nada, y eso es la vida; o al revés, mientras haya vida hay esperanza.

La belleza de este poema reside en que hace uso pleno de lo que yo llamaría la característica fundamental del significado poético. En poesía la secuencia verbal *no produce* un sentido que se desarrolla progresivamente: es solo durante la primera lectura cuando la secuencia verbal funciona como mimesis, acumulando elemento de información sobre elemento de información. A través del proceso retroactivo, la semiosis se apodera de la situación en la segunda lectura y estos componentes discretos se consideran variaciones del mismo mensaje repetido continuamente. En el plano de la mimesis, los presentes intercambiados varían; en el plano semiótico, estos son idénticos: yo le di vida, él me dio esperanza, o mejor dicho: yo me di (a mí mismo), ella se dio (a sí misma). El mensaje del poema -la ironía de la vida (en otras palabras, la reducción de la vida a la esperanza)- es transmitida por una expansión pura y simple del título.

Por lo tanto, esto tal vez no demuestre un exceso de audacia de mi parte al concluir que la referencialidad efectiva nunca es relevante en la significación poética... Pero la ilusión referencial, *qua* ilusión, es el modo de percibir esta significación: la gramática de los estereotipos verbales concernientes a las cosas crea el fondo sobre el cual fijamos la agramaticalidad que señala el paso de la mimesis a la semiosis. El funcionamiento de la sobredeterminación sugiere claramente que el texto poético es autosuficiente. Si hay referencia externa, no es a la realidad, todo lo contrario. Cualquier referencia es a otros textos.

El artículo “The Referential Fallacy” fue publicado originalmente en inglés en el volumen 57, número 2 de la revista *Columbia Review* en 1978 (pp. 21-35). Esta traducción fue realizada a partir de la versión original en inglés y contó con el cotejo de la versión francesa, cuyo título es “*L’illusion référentielle*”. La elección del título se toma a partir del título en francés puesto que Riffaterre hace varias menciones a la propiedad de las palabras de un texto poético de engañar o de mostrar algo que no es realmente lo que parece ser, más cercano a la definición de ilusión que a la de falacia. Es además un error, como lo llama Riffaterre insertar la referencialidad dentro del texto, culparlo por el “engaño”, cuando en realidad está en los ojos del lector. La ilusión es entonces creada por el lector, que se aferra a creer que la primera lectura arrojará una comprensión vertical, directa de las palabras en el texto poético, pero esta comprensión en realidad ocurre cuando el lector cree que él es quien racionaliza y le da sentido al texto como unidad entramada y no como fragmentos de pequeños significados. Riffaterre en uno de sus ejemplos nos muestra precisamente eso. Evidencia cómo en el poema de García Lorca *Oda a Salvador Dalí*, ninguna referencia de la palabra rosa, como flor, nos hace comprender su uso en el poema; es la asociación con los pescadores, los navegantes y el mar los que refieren al lector al significado que es específico del conjunto de ese poema.

Michael Riffaterre nació en Francia en 1924. Se educó en la Universidad de Lyon y, luego de la Segunda Guerra Mundial, estudió en la Sorbona, donde obtuvo su Maestría en Estudios Clásicos en 1947. Emigró a los Estados Unidos, donde se hizo estudiante de doctorado en la Universidad de Columbia. Allí obtuvo su título en 1955. Fue profesor emérito en 2004 y miembro de la Academia Americana de Artes y Ciencias, director de la revista *Romanic Review* y director de la Escuela de Teoría y Crítica en Dartmouth College durante diez años. Publicó los libros *Le Style des Pléiades de Gobineau, essai d’application d’une méthode stylistique* (1957), *Essais de stylistique structurale* (1971), *Semiotics of Poetry* (1978), *La Production du texte* (1979) y *Fictional Truth* (1989). Publicó en francés y en inglés alrededor de cien artículos y ensayos en varios libros y revistas. 