

UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DEL MÉTODO ISOTÓPICO AL ANÁLISIS DE TEXTOS POÉTICOS EN EL ÁMBITO DE LA ENSEÑANZA SUPERIOR

doi.org/ 10.15452/SR.2024.25.0013

ORCID : 0000-0002-2444-2562

Mirko Lampis

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra

Eslovaquia

mlampis@ukf.sk

Resumen. El objetivo de este artículo es específica y exclusivamente didáctico: explicar y ejemplificar en qué consiste y cómo funciona el análisis por isotopías de sentido aplicado a textos poéticos. Se describirán, en primer lugar, la estructura y las finalidades generales del método: sus fundamentos teóricos y sus objetivos prácticos. Se describirá, en segundo lugar, el trabajo pre-analítico, necesario a fin de que los discentes dominen los niveles semántico y morfosintáctico del texto. Se describirán, en tercer lugar, las modalidades de análisis: cómo encontrar y registrar nuestras isotopías de sentido a lo largo de la cadena sintagmática. Nos movemos, en estas primeras fases, en el dominio intratextual. Sin embargo, la comprensión del vocabulario y la sintaxis necesariamente llama en causa a saberes intertextuales (literarios) y extratextuales (culturales) que los estudiantes podrían no dominar. Es imprescindible, por lo tanto, que se apoyen activamente en las competencias del docente. Se describirá, finalmente, el trabajo post-analítico (o sintético), que versa sobre la distribución de las isotopías a lo largo del texto y sus relaciones mutuas: relaciones de solidaridad, oposición, convergencia y divergencia. Se ofrecerá, asimismo, una muestra concreta de análisis, aplicando el método a tres conocidos poemas en lengua española: *Cerrar podrá mis ojos la postrera* (F. de Quevedo), *Mientras por competir por tu cabello* (L. de Góngora) y *Si el hombre pudiera decir lo que ama* (L. Cernuda). El estudio del desenvolvimiento de las isotopías y de sus modalidades de interrelación, lo que también se podría llamar el ritmo isotópico del poema, no debería, en un principio, deparar sorpresas ni desvelar algún sentido profundo u oculto. Su objetivo es más humilde: aclarar o explicitar, a partir de la propia forma textual, por qué y cómo el poema nos dice lo que nos dice.

Palabras clave: análisis, texto poético, isotopía de sentido, interpretación

Abstract. A proposal for the application of the isotopic method to the analysis of poetic texts in higher education. The aim of this paper is specifically and exclusively didactic: to explain and exemplify what the analysis by isotopies of meaning applied to poetic texts is and how it works. We will first outline the general structure and aims of the method: its theoretical foundations and practical objectives. Secondly, we will present the pre-analytical work necessary for learners to understand the semantic and morphosyntactic levels of the text. Thirdly, we will describe the modalities of analysis: how to find and register our isotopies of meaning along the syntagmatic chain. In these first phases, we operate within the intratextual domain. However, understanding vocabulary and syntax necessarily involves intertextual (literary) and extratextual (cultural) skills which students may not have. It is therefore essential that they actively rely on the teacher's expertise. Finally, we will discuss the post-analytical (or synthetic) work, which deals with the distribution of the isotopies throughout the text and their mutual relations: relations of solidarity, opposition, convergence and divergence. We will also offer a specific sample of analysis, applying the method to three well-known poems in Spanish: *Cerrar podrá mis ojos la postrera* (by F. de Quevedo), *Mientras por competir por tu cabello* (by L. de Góngora) and *Si el hombre pudiera decir lo que ama* (by L. Cernuda). The study of the development of the isotopies, what could also be called the isotopic rhythm of the poem, and of their modes of interrelation should not, at first, hold any surprises or reveal any deep or hidden meaning. Its aim is humbler: to clarify or make explicit, from the textual form itself, why and how the poem tells us what it tells us.

Keywords: analysis, poetic text, semantic isotopy, interpretation

1. Introducción

El objetivo que motiva el presente texto es el de explicar y ejemplificar en qué consiste y cómo funciona el *análisis por isotopías de sentido* aplicado a textos poéticos en el ámbito de la enseñanza superior. Un objetivo específicamente didáctico, por lo tanto, cuya principal, si no única, justificación es el deseo de ofrecer *una vía* de acercamiento analítico al texto poético para jóvenes (y, por lo común, no muy bien preparados) lectores.

Se describirán, por ende:

- 1) la estructura y las finalidades generales del método propuesto;
- 2) los pasos que hay que seguir para llevar a cabo el (oportuno) trabajo pre-analítico;
- 3) los pasos que hay que seguir para llevar a cabo el trabajo analítico propiamente dicho;
- 4) las posibles estrategias que hay que seguir para llevar a cabo la (oportuna) síntesis post-analítica.

Se ofrecerá, asimismo, en el apartado 5, una muestra concreta de análisis, aplicando el método a tres conocidos poemas de la literatura española: *Cerrar podrá mis ojos la postrera*, de Quevedo; *Mientras por competir por tu cabello*, de Góngora; y *Si el hombre pudiera decir lo que ama*, de Cernuda.

Del propósito general de este texto –proponer una muy concreta práctica de trabajo textual, práctica diseñada para ser enseñada a, y realizada con, estudiantes universitarios– se derivan cuatro importantes elecciones expositivas (que se traducen en otras tantas características discursivas). En primer lugar, la trivialidad de algunas de las operaciones metódicas propuestas. Téngase en cuenta, sin embargo, que la trivialidad es hija del hábito y el método se dirige justamente a unos lectores que todavía no han desarrollado, o han desarrollado de forma imperfecta e irreflexiva, sus hábitos lectores. En segundo lugar, la simplicidad y el esquematismo, lo que también implica el uso preferencial de nociones teóricas y operacionales corrientes en los ámbitos de la lingüística, la filología y la semiótica. También se ha reducido al mínimo indispensable el aparato bibliográfico (no hay, en efecto, al menos en esta ocasión, muchas deudas que saldar). En tercer lugar, la preferencia acordada al nivel semántico sobre los niveles más propiamente formales del texto. Será preciso afrontar estos últimos en un segundo momento, sin obviar, ya en esta fase, cuando preciso, los efectos de «semantización poética» de los elementos fónicos, rítmicos, gráficos y morfosintácticos (se puede consultar, al respecto, el ya clásico Lotman, 2011). Finalmente, la centralidad otorgada al análisis de los tres poemas seleccionados (quinto apartado). La gran importancia y utilidad de los *exempla* en los procesos didácticos es patente ya en la retórica clásica (la defiende, por ejemplo, Quintiliano en su *Institutio oratoria*, III, 8, 66) y no creo que haga falta insistir en ella. Pero sí recordar, tal vez, que dichas importancia y utilidad se acrecientan aún más cuando lo que tratamos de enseñar es una concreta práctica «metodizada» (y teóricamente fundada, desde luego) de trabajo con y mediante el texto.

2. El método

Podemos distinguir, a grandes rasgos, dos diferentes tipos de método (dos diferentes «caminos»): los métodos-receta (o métodos-programa, o métodos-algoritmo), por un lado, y los métodos-estrategia, por otro. Los primeros consisten en unos pasos (u operaciones elementales) fijos dispuestos en una secuencia bien estructurada e invariable; los segundos, en un conjunto abierto de instrucciones hipotéticas que se aplican o no, con o sin modificaciones, según las circunstancias de uso. Por lo común, los métodos reales suelen tener partes y momentos que corresponden más al tipo-receta y otros que corresponden más al tipo-estrategia. El análisis poético por isotopías de sentido que aquí vamos a describir, aunque presenta elementos del método-receta (de ahí también su utilidad didáctica), es sobre todo de tipo estratégico, especialmente en lo que se refiere a la síntesis post-analítica, sin la cual el trabajo se quedaría incompleto (tampoco iba a ser fácil analizar aquellos textos lingüísticos que acaso presentan la mayor complejidad semántica entre los enunciados en cualquier idioma: los poemas).

En cuanto al término *análisis*, valga la primera acepción de la definición que nos propone el *Diccionario de la lengua española*: «distinción y separación de las partes de algo para conocer su composición» (RAE, & ASALE, 2014, s. v. *análisis*). Analizar significa, en otros términos, distinguir y separar partes y relaciones relevantes a fin de comprender cómo y en qué medida estas contribuyen (y aun determinan) al funcionamiento del conjunto. Naturalmente, la elección de las partes y relaciones relevantes es sobre todo una cuestión de conveniencia heurística y explicativa. Si lo que nos interesa comprender son, como es aquí el caso, los modos significantes de un texto lingüístico, las «partes» relevantes serán, en primera instancia, aquellas expresiones del texto que presentan un significado pleno y aislable: unidades léxicas, sintagmas y oraciones.

En cuanto al segundo término que designa nuestro método, *isotopía*, cabe definirlo del modo siguiente: en un texto lingüístico, una isotopía de sentido es un conjunto de expresiones, distribuidas a lo largo de la cadena sintagmática del texto, que guardan cierta relación paradigmática; de forma más específica, expresiones que designan la misma noción o nociones semánticamente cercanas: repeticiones léxicas, formas derivadas, sinónimos y parásinónimos, hipo- e hiperónimos, transformaciones metafóricas, etc.

Una isotopía es, en palabras de Denis Bertrand, la «recurrencia de un elemento semántico en el desarrollo sintagmático de un enunciado, que produce un efecto de continuidad y garantiza la permanencia de un efecto de sentido a lo largo de toda la cadena del discurso» (Bertrand, 2002, p. 263). Así que, si un texto es *coherente*, es porque en él se dan y se activan determinadas isotopías de sentido: el texto nos habla de «algo» y las referencias a este «algo» se suceden a lo largo del texto.

Las partes o componentes del poema que trataremos de «distinguir y separar» son, pues, sus isotopías de sentido. En esto consistirá el trabajo analítico propiamente dicho. Pero, antes de poderlo poner en marcha, es necesario tomar una serie de «precauciones hermenéuticas» para garantizar su correcto desarrollo. De esto se ocupará el trabajo pre-analítico. El análisis en sí mismo resultaría, además, estéril, un mero y vacío

ejercicio léxico-semántico, si no le diéramos su oportuno cumplimiento en la producción de una *interpretación consistente* del texto poético analizado. A esto dedicaremos el trabajo post-analítico o sintético.

Cabe recordar, por cierto, que la interpretación de un texto es *consistente* cuando se puede justificar acudiendo a elementos y relaciones de orden intra-, inter- y extra-textual. Y puede que sea este el escollo principal al que el docente tendrá que enfrentarse. Aun contando con estudiantes con excelentes competencias lingüísticas y hasta discursivas, lo cierto es que, por lo común, al hablar de textos poéticos, las competencias intertextuales (literarias) y extratextuales (culturales) de lo discentes dejan mucho que desear.

3. El trabajo pre-analítico

Si en el principio fue el Verbo, la lectura no llegó mucho después. Y de aquí es menester empezar. Antes del análisis, los estudiantes, tanto los nativos como los extranjeros, deben leer el texto, deben leerlo *con calma*, en voz alta, las veces que haga falta, a fin de comprender y hasta saborear, a nivel de la expresión lingüística, lo que el texto les dice: deben comprender lo que significan las palabras que lo componen (competencia léxico-semántica) y deben comprender su estructuración oracional (competencia sintáctica).

Dicho diferentemente: no procede analizar el texto si los discentes no conocen su vocabulario ni comprenden la estructura sintáctica de todas sus oraciones (cuáles son los sujetos, cuáles los predicados y cuáles los complementos). Incluso puede resultar conveniente, si una inadecuada competencia lectora así lo demanda, acudir con entusiasmo a la tan denostada paráfrasis textual y reformular el texto «simplificando» y «normalizando» formas y estructuras.

Aunque nos movamos, en esta fase pre-analítica, en el dominio intratextual, la comprensión del vocabulario y la sintaxis oracional necesariamente llama en causa saberes intertextuales y extratextuales que los estudiantes podrían no dominar (por ejemplo: arcaísmos, códigos culturales como la mitología o la religión, metáforas poéticas, referencias biográficas e históricas, etc.). Es imprescindible, por lo tanto, que se apoyen activamente en las competencias del docente.

4. El trabajo analítico

Una vez llevado (concienzudamente) a cabo el trabajo pre-analítico, podemos empezar a buscar y apuntar nuestras isotopías de sentido.

El trabajo puede ser, según el poema, más o menos intuitivo, y tiene que realizarse de forma progresiva, con paciencia, ajustando (y aun modificando radicalmente) la organización de los elementos isotópicos hallados desde el comienzo hasta el final del texto, desde el primero hasta el último verso. A veces puede resultar conveniente, a fines interpretativos, agrupar dos o más isotopías en una más general (diremos, entonces, que esta isotopía contiene dos o más sub-isotopías). O viceversa, desmembrar una isotopía en dos o más isotopías distintas.

El nombre que se asigna a cada isotopía es arbitrario, desde luego, aunque debería reflejar el significado general o campo semántico de la misma (por ejemplo, isotopía CASA: *mi casa* (v. 2) / *su desierta mesa* (v. 7) / *su ruinosa cama* (v. 8) / *sobre las almohadas* (v. 10) / *elevará la sábana* (v. 12) / *detrás de la ventana* (v. 16), si el poema analizado es *Canción última*, de Miguel Hernández). Las expresiones que se registran en una isotopía pueden ser palabras, sintagmas, oraciones o versos enteros, aunque lo más frecuente es que sean sintagmas (núcleo nominal o verbal más adyacentes).

En resumidas cuentas, lo que hay que hacer es agrupar en una misma isotopía todas las expresiones del texto que comparten significado o participan en el mismo campo semántico. Esta operación, que se apoya enteramente en la forma lingüística del texto, también requiere que ensanchemos, en ocasiones, los límites textuales hasta abarcar conocimientos de orden inter- y extra-textual (necesarios, por ejemplo, para la correcta registración de expresiones metafóricas). Cada expresión puede, además, ser registrada, en virtud de sus componentes, en diferentes isotopías. Como veremos, el hecho de que isotopías distintas compartan los mismos elementos textuales resulta fundamental a nivel interpretativo.

También resulta fundamental la *distribución de los elementos isotópicos* a lo largo del texto, de modo que es imprescindible apuntar dónde aparecen (en qué verso y estrofa). ¿Se distribuyen a lo largo de todo el poema? ¿Se concentran en una estrofa e incluso en un verso? ¿Desaparecen para luego volver?

Una isotopía es tanto más consistente y dominante cuantos más elementos contiene, pero esto no significa que no se puedan dar isotopías fundamentales que contienen pocos elementos (o incluso uno solo). Todo depende de la función que tales elementos desempeñan en la organización signifiicante del texto.

5. El trabajo post-analítico (o sintético)

¿De qué nos sirven las isotopías de sentido que hemos hallado? ¿Qué nos dicen? ¿Qué debemos hacer con ellas? ¿Cómo deberíamos organizarlas? Trataremos de determinar, en primer lugar, el tipo de relación que se establece entre ellas y cómo esta relación se desarrolla a lo largo del texto. Los tipos relacionales más importantes serían los siguientes:

- *relación de solidaridad* (J, en los esquemas sinópticos): las isotopías colaboran entre sí e incluso se sostienen y refuerzan mutuamente;
- *relación de oposición* (vs): las isotopías remiten a nociones o a campos semánticos contrarios o antitéticos;
- *relación de convergencia o divergencia* (flechas convergentes o divergentes): dos isotopías independientes o en oposición convergen hasta volverse solidarias, o viceversa.

En general, las relaciones de solidaridad y convergencia, por un lado, y las de oposición y divergencia, por otro, pueden ser individuadas a partir de expresiones (sobre todo verbos y conectores, incluidos o no en las isotopías mismas, pero en todo caso sintácticamente relacionados con sus componentes) que funcionan como *marcas semánticas de*

solidaridad o de oposición, respectivamente. Las isotopías solidarias y convergentes suelen, además, compartir elementos.

Un discurso aparte merece el problema de la *persona* y el *tiempo* verbales. Incluso en aquel texto donde no haya ninguna expresión que designe explícitamente personas (pronombres, por ejemplo) y tiempos (adverbios, por ejemplo), todas las formas verbales del español (menos las nominales) llevan inscrita en su morfología alguna marca personal y temporal. No es necesario, naturalmente, clasificar en isotopías específicas los verbos según su tiempo y persona, pero el analista sí deberá tener en cuenta las solidaridades y oposiciones de orden personal y temporal, porque estas también contribuyen a organizar las isotopías y las relaciones isotópicas.

Antes de ver unos cuantos ejemplos concretos de análisis, cabe recordar que el estudio del desenvolvimiento de las isotopías, lo que también se podría llamar el *ritmo isotópico* del poema, y de sus modalidades de interrelación no debería, en un principio, deparar sorpresas ni desvelar algún sentido profundo u oculto. Su objetivo es mucho más humilde: aclarar o explicitar, a partir de la propia forma textual, por qué y cómo el poema nos dice lo que nos dice.

6. El análisis isotópico aplicado a tres poemas

6.1 Francisco de Quevedo, *Cerrar podrá mis ojos la postrera*

Cerrar podrá mis ojos la postrera	(1)
sombra que me llevare el blando día,	(2)
y podrá desatar esta alma mía	(3)
hora a su afán ansioso lisonjera:	(4)
mas no de esotra parte en la ribera,	(5)
dejará la memoria, en donde ardía:	(6)
nadar sabe mi llama la agua fría,	(7)
y perder el respeto a ley severa.	(8)
Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,	(9)
venas, que humor a tanto fuego han dado,	(10)
medulas, que han gloriosamente ardido,	(11)
su cuerpo dejará, no su cuidado;	(12)
serán ceniza, mas tendrá sentido;	(13)
polvo serán, mas polvo enamorado.	(14)

El título «editorial» del soneto, *Amor constante más allá de la muerte*, aunque mal compagina con el fin de la poesía según la estética barroca (la maravilla que nace de la agudeza), nos da unas claras pistas acerca de qué isotopías buscar. Hallamos, de hecho, las siguientes:

AMOR: 1.^a estrofa- /

2.^a estrofa- *la memoria, en dónde ardía* (v. 6) / *mi llama* (v. 7);

3.^a estrofa- *todo un Dios* (v. 9) / *tanto fuego* (v. 10) / *gloriosamente ardido* (v. 11);

4.^a estrofa- *su cuidado* (v. 12) / *tendrán sentido* (v. 13) / *polvo enamorado* (v. 14).

MUERTE: 1.^a estrofa- *Cerrar mis ojos* (v. 1) / *postrera sombra* (vv. 1-2) / *blando día* (v. 2) / *desatar esta alma mía* (v. 3) / *hora lisonjera a su afán ansioso* (v. 4);

2.^a estrofa- *en la ribera de esotra parte* (v. 5) / *el agua fría* (v. 7) / *ley severa* (v. 8);

3.^a estrofa- /

4.^a estrofa- *su cuerpo dejará* (v. 12) / *serán ceniza* (v. 13) / *polvo serán* (v. 14).

CUERPO: 1.^a estrofa- *mis ojos* (v. 1);

2.^a estrofa- /

3.^a estrofa- *venas – humor* (v. 10) / *medulas* (v. 11);

4.^a estrofa- *su cuerpo* (v. 12) / *ceniza* (v. 13) / *polvo – polvo enamorado* (v. 14).

ALMA: 1.^a estrofa- *esta alma mía* (v. 3);

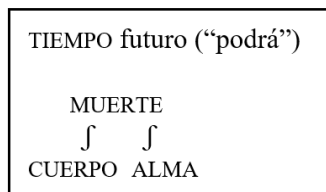
2.^a estrofa- *no dejará la memoria* (v. 6);

3.^a estrofa- *Alma* (v. 9);

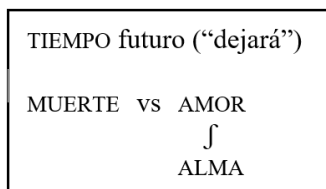
4.^a estrofa- *su cuerpo dejará* (v. 12).

Síntesis isotópica

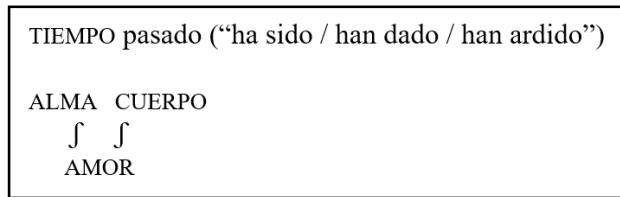
1.^a estrofa (1.^{er} cuarteto). Hay una clara *isotopía dominante*, MUERTE, con la que son solidarias, en conformidad con el credo cristiano, las isotopías CUERPO y ALMA: el tiempo pasa y algún día el cuerpo perecerá, liberando así al alma inmortal de su cárcel terrenal. De forma esquemática:



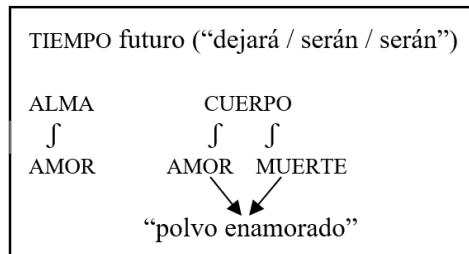
2.^a estrofa (2.^o cuarteto). La estrofa, que se abre con una fuerte adversativa («mas»), introduce la isotopía AMOR («no dejará la memoria, en donde ardía»). Esta es solidaria con la isotopía ALMA y se opone a la isotopía MUERTE («nadar sabe mi llama la agua fría / y perder respeto a ley severa»): el alma sobrevivirá a la muerte, porque es inmortal, con lo cual, si está enamorada, también el amor sobrevivirá a la muerte. De forma esquemática:



3.^a estrofa (1.^{er} terceto). La isotopía AMOR, que resulta dominante, es solidaria, en el tiempo pasado (anterior a la muerte), con las isotopías ALMA y CUERPO: en vida, tanto el alma como el cuerpo (sus venas, humores y médulas) alimentan al amor. De forma esquemática:



4.^a estrofa (2.^o terceto). Las isotopías ALMA y CUERPO siguen siendo solidarias con la isotopía AMOR (y son también, entonces, por la conocida *propiedad transitiva* de las isotopías, solidarias entre sí). La isotopía CUERPO, sin embargo, también es solidaria con la isotopía MUERTE, de modo que, a través de CUERPO, las isotopías AMOR y MUERTE acaban convergiendo, hasta coincidir en la muy feliz fórmula que cierra el poema. De forma esquemática:



Conclusión del análisis: la crítica parece concordar en afirmar que este soneto, uno de los más hermosos y comentados de la historia de la literatura en lengua española, debe su fuerza (y su suerte) sobre todo a la ingeniosa estructura de los tercetos: los sujetos oracionales se encuentran en el primer terceto; sus predicados, verso por verso, en el segundo (acerca de diferentes métodos de análisis formal y estilístico del poema quevedesco, incluido un «análisis semioestilístico» en el que se emplea la noción de isotopía, véase Paz Gago, 1993, pp. 131-163 y 170-184). El que el amor sobreviva a la muerte, porque es el alma inmortal la que ama, ya era tópico poético bien consolidado. Quevedo lo desarrolla, formalmente, de forma muy «aguda». Después de los cuartetos, con su estructura prevalentemente narrativa, el primer terceto, con el Alma, las venas y las médulas y sus respectivos adyacentes oracionales, imprime una cadencia semántica completamente diferente al poema, cadencia que se extiende al segundo terceto, donde nos esperan los correspondientes sintagmas verbales. Quevedo, sin embargo, hecho muy destacable considerando la estética «formalista» del barroco, consigue innovar también la materia poética, y no solo la forma. Lo fundamental y «maravilloso» es que el AMOR del poeta es tan grande, tan arraigado, que tras la MUERTE no solo el ALMA, sino también el CUERPO, lo que queda de él (ceniza y polvo), seguirá enamorado.

6.2 Luis de Góngora, *Mientras por competir con tu cabello*

Mientras por competir con tu cabello	(1)
oro bruñido al sol relumbra en vano,	(2)
mientras con menosprecio en medio el llano	(3)
mira tu blanca frente al lilio bello;	(4)
mientras a cada labio, por cogello,	(5)
siguen más ojos que al clavel temprano,	(6)
y mientras triunfa con desdén lozano	(7)
del luciente cristal tu gentil cuello;	(8)
goza cuello, cabello, labio y frente,	(9)
antes que lo que fue en tu edad dorada	(10)
oro, lilio, clavel, cristal luciente,	(11)
no sólo en plata o viola troncada	(12)
se vuelva, más tú y ello juntamente	(13)
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.	(14)

Otro poema de amor. Un estudiante con algo de experiencia lectora (es decir: intertextualmente competente) no debería tardar en reconocer un clásico *carpe diem*: disfruta ahora tu belleza y juventud, y las ventajas que comportan, porque no durarán en eterno. Podemos distinguir las siguientes isotopías de sentido:

CUERPO (de la mujer):	1. ^a estrofa- <i>tu cabello</i> (v. 1) / <i>tu blanca frente</i> (v. 4); 2. ^a estrofa- <i>cada labio</i> (v. 5) / <i>tu gentil cuello</i> (v. 8); 3. ^a estrofa- <i>cuello, cabello, labio y frente</i> (v. 9).
NATURALEZA:	1. ^a estrofa- <i>oro bruñido al sol</i> (v. 2) / <i>lilio bello</i> (v. 4); 2. ^a estrofa- <i>clavel temprano</i> (v. 6) / <i>luciente cristal</i> (v. 8); 3. ^a estrofa- <i>oro, lilio, clavel, cristal luciente</i> (v. 11); 4. ^a estrofa- <i>en plata o viola troncada</i> (v. 12).
TIEMPO:	1. ^a y 2. ^a estrofa- <i>mientras</i> (vv. 1, 3, 5, 7); 3. ^a estrofa- <i>antes que – tu edad dorada</i> (v. 10).
AMOR (sensual):	3. ^a estrofa- <i>goza</i> (v. 9).
MUERTE:	4. ^a estrofa- <i>en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada</i> (v. 14).

Síntesis isotópica

1.^a y 2.^a estrofa. Hay una fuerte relación polémica entre el CUERPO (de la mujer) y los elementos (bellos) de la NATURALEZA (cabellos vs. oro bruñido, blanca frente vs. lilio bello, labios vs. clavel temprano, gentil cuello vs. luciente cristal), relación polémica explicitada mediante verbos y sustantivos de oposición (competir, mirar con menosprecio, triunfar con desdén) y que se enmarca en una estructura temporal presente (mientras esto ocurre, y mientras ocurre esto otro). De forma esquemática:

TIEMPO presente ("mientras")

CUERPO vs NATURALEZA

3.^a estrofa (1.^{er} terceto). Los elementos del CUERPO, que «deben» ser solidarios con el AMOR («goza cuello, cabello, labio y frente») ahora convergen (se identifican) con la NATURALEZA en el TIEMPO pasado («lo que fue»), lo que se opone con fuerza, ya en la siguiente estrofa, a lo que pasará en el TIEMPO futuro. De forma esquemática:

AMOR ("goza") vs TIEMPO futuro ("antes que")

∫
CUERPO

TIEMPO pasado ("lo que fue")

CUERPO → ← NATURALEZA (+)

4.^a estrofa (2.^o terceto). CUERPO y NATURALEZA convergen en el TIEMPO futuro, pero esta vez en elementos de menos valor (plata, viola troncada), hasta llegar a coincidir con la isotopía en *clímax* de la MUERTE (tierra, humo, polvo, sombra, nada). De forma esquemática:

TIEMPO futuro ("se vuelva")

CUERPO → ← NATURALEZA (-)

↑
MUERTE

Conclusión del análisis: Góngora también, así como su «acérrimo enemigo» Quevedo, sabe aprovechar hábilmente la cesura que separa los cuartetos de los tercetos. Después de la estructura perfectamente simétrica de aquellos (con sus cuatro dísticos ritmados: «mientras, mientras, mientras, mientras»), ese imperativo directo, «goza», con el que se abre el primer terceto, y que es además el verbo principal de la larga oración compuesta que constituye la totalidad del poema, suena como un disparo en la noche. Aquí no hallamos ninguna rompedora innovación temática, pero sí abundante agudeza formal. Después de la descripción del «ahora», llevada a cabo en los cuartetos, donde la belleza del CUERPO de la mujer se impone a los elementos bellos de la NATURALEZA (divididos en dos sub-isotopías: FLORES y MINERALES), llega el imperativo central: ¡goza de la belleza!, antes que la juventud marchite y lo bello se convierta en algo menospreciado (plata o viola troncada) y, finalmente, llegue la muerte a aniquilarlo todo. El clímax conclusivo, o mejor dicho, el anticlímax («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»), es uno de los versos finales más famosos de toda la literatura española (junto, probablemente, con el cierre del soneto de Quevedo arriba analizado, «polvo serán, mas polvo enamorado», y el «¡esto es amor! Quien lo probó lo sabe» de Lope de Vega).

6.3 Luis Cernuda, *Si el hombre pudiera decir lo que ama*

Si el hombre pudiera decir lo que ama,	(1)
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo	(2)
como una nube en la luz;	(3)
si como muros que se derrumban,	(4)
para saludar la verdad erguida en medio,	(5)
pudiera derrumbar su cuerpo,	(6)
dejando sólo la verdad de su amor,	(7)
la verdad de sí mismo,	(8)
que no se llama gloria, fortuna o ambición,	(9)
sino amor o deseo,	(10)
yo sería aquel que imaginaba;	(11)
aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos	(12)
proclama ante los hombres la verdad ignorada,	(13)
la verdad de su amor verdadero.	(14)
Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien	(15)
cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;	(16)
alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina	(17)
por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,	(18)
y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu	(19)
como leños perdidos que el mar anega o levanta	(20)
libremente, con la libertad del amor,	(21)
la única libertad que me exalta,	(22)
la única libertad por que muero.	(23)
Tú justificas mi existencia:	(24)
si no te conozco, no he vivido;	(25)
si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.	(26)

El amor, una vez más. En cuanto a la forma, abandonamos la estructura «cerrada» del soneto, con sus catorce endecasílabos, y entramos en el dominio del verso «libre»: tres estrofas de medida muy desigual con versos que oscilan entre las siete y las diecinueve sílabas. Identificamos las siguientes isotopías de sentido:

AMOR: 1.^a estrofa- *decir lo que ama* (v. 1) / *levantar su amor* (v. 2) / *la verdad de su amor* (v. 7) / *amor o deseo* (v. 10) / *amor verdadero* (v. 14);
2.^a estrofa- *estar preso en alguien* (v. 15) / *la libertad del amor* (v. 21).

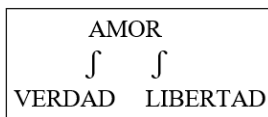
VERDAD: 1.^a estrofa- *la verdad erguida en medio* (v. 5) / *la verdad de su amor* (v. 7) / *la verdad de sí mismo, que no se llama [...] sino amor o deseo* (vv. 8-10) / *la verdad ignorada* (v. 13) / *la verdad de su amor verdadero* (v. 14).

LIBERTAD: 2.^a estrofa- *Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien* (v. 15) / *libremente, con la libertad del amor* (v. 21) / *la única libertad que me exalta* (v. 22) / *la única libertad por que muero* (v. 23).

- EXISTENCIA: 1.^a estrofa- *yo sería aquel que imaginaba* (v. 11);
 2.^a estrofa- *me olvido de esta existencia mezquina* (v. 17) / *la única libertad por que muero* (v. 23);
 3.^a estrofa- *Tú justificas mi existencia* (v. 24) / *si no te conozco, no he vivido* (v. 25) / *si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido* (v. 26).
- «ARRIBA»: 1.^a estrofa- *si pudiera levantar su amor por el cielo* (v. 2) / *como una nube en la luz* (v. 3) / *la verdad erguida* (v. 5);
 2.^a estrofa- *mi cuerpo y espíritu flotan* (v. 19) / *[el mar] levanta libremente* (vv. 20-21).
- «ABAJO»: 1.^a estrofa- *como muros que se derrumban* (v. 4) / *derrumbar su cuerpo* (v. 6);
 2.^a estrofa- *el mar anega [libremente]* (vv. 20-21).

Síntesis isotópica

Dos evidentes e intensas relaciones de solidaridad recorren las primeras dos estrofas del poema, entre AMOR y VERDAD (primera estrofa) y entre AMOR y LIBERTAD (segunda estrofa). De forma esquemática:



En efecto, la relación de solidaridad es tan fuerte, en este caso, tan insistida, que más que de solidaridad, cabría hablar de identidad. El amor *es* la verdad, el amor *es* la libertad:

AMOR = VERDAD = LIBERTAD

La tercera estrofa, finalmente, se abre con una apelación directa a la persona amada («tú»), a quien se le revela el papel esencial que desempeña en la existencia (el ser) del amante:

TÚ (persona amada)
$\int$
(mi) EXISTENCIA (= AMOR = VERDAD = LIBERTAD)

Cabe destacar, además, la presencia, en el poema, de dos *isotopías direccionales*. En la primera estrofa, la dirección «hacia arriba» es solidaria con la manifestación (deseada) de la VERDAD-AMOR:

AMOR (VERDAD)	
$\int$	vs “ABAJO”
“ARRIBA”	

En la segunda estrofa, en cambio, las direcciones «hacia arriba» y «hacia abajo» corresponden a los movimientos libres, y por ende legítimos, del AMOR:

AMOR (LIBERTAD) $\int$ “ARRIBA” y “ABAJO”

Conclusión del análisis: la primera estrofa del poema es un larguísimo y complejo período condicional (catorce versos), cuya apódosis, «yo sería aquel que imaginaba» (v. 11), ya introduce la temática existencial del poema, luego desarrollada en las estrofas siguientes. La segunda estrofa es otro extenso período (nueve versos) y presenta un destacado carácter confesional, inherente a la VERDAD preconizada en la primera estrofa, que no es sino la LIBERTAD del AMOR («la libertad de estar preso en alguien»). La tercera y última estrofa, de tan solo tres versos, adquiere la forma de una sentencia paradójica, donde las mismas vida y muerte del amante (su EXISTENCIA) quedan supeditadas al conocimiento del ser amado. Cabría, además, formular una pregunta para los estudiantes: ¿puede cambiar la percepción del poema, modificar de alguna manera su pregnancia, el hecho de saber que Luis Cernuda era homosexual, es decir, vivía un tipo de amor (oficialmente) aborrecido por el grupo social al que pertenecía?

7. Conclusión

Enseñar a los discentes las posibilidades de una *nueva disciplina lectora*. En última instancia, de esto se trata. Una disciplina cuya práctica solo tiene sentido en el contexto de un aula y durante un proceso de enseñanza, claro está, pero que puede ofrecer nuevos instrumentos y, por qué no, nuevos estímulos interpretativos a los discentes.

Si se sostiene, de acuerdo con Giulio Giorrello (1982, p. 400), que un método existe y se estructura a fin de:

- 1) conseguir el objetivo deseado («promesa heurística»),
- 2) ahorrar fuerzas, reduciendo el dominio de lo aleatorio («economía»),
- 3) limitar los efectos de los errores («estabilidad»),
- 4) proceder de forma cumulativa y exhaustiva («gradualismo»),

el trabajo de análisis textual por isotopías de sentido que aquí hemos presentado tiene sin duda naturaleza metódica. Pero es un método débil. Un método-estrategia, como ya apuntamos. Porque realmente no hay recetas, ni programas, ni algoritmos que valgan a la hora de interpretar un poema. De ahí la gran variedad de métodos y acercamientos exegéticos que a lo largo de la historia se han aplicado a los textos poéticos y artísticos (se puede consultar, una vez más, Paz Gago, 1993, y también Chicharro Chamorro, 2014, y Lampis, 2016).

El método isotópico, tal y como lo hemos delineado aquí, no puede, por ejemplo, ser aplicado a textos que no presenten un claro desarrollo semántico, como poemas muy breves («micropoemas») o textos con semántica o lengua desestructurada (como en ciertas producciones de vanguardia). Deja al margen importantes fenómenos de semántica poética como las rimas y las aliteraciones. Y no se ocupa, si no muy superficialmente, de cuestiones de métrica y prosodia.

Sin embargo, y precisamente en virtud de sus implicaciones estratégicas, presenta una innegable utilidad didáctica. Los discentes, quienes por lo común no están acostumbrados a enfrentarse a textos de tanta complejidad y densidad semántica, ni a llevar a cabo análisis pormenorizados ni síntesis coherentes, aprenden la importancia de trabajar, con orden y paciencia, los diferentes elementos y niveles del texto, produciendo y corrigiendo hipótesis interpretativas (locales y globales) y adquiriendo así conciencia de los límites y las lagunas que eventualmente lastran sus competencias intra-, inter- y extra-textuales.

Al fin y al cabo, salvo tal vez el caso de juegos muy triviales, aprender a jugar no es nunca una experiencia fluida, lineal, *aprobemática*. También (y sobre todo) cuando lo que se aprende es un juego lingüístico. Como, por ejemplo, leer poesía. O identificar y relacionar las isotopías de sentido de un poema. O conversar acerca del significado de un texto no trivial a fin de formular una interpretación consistente. Luego, a los discentes puede o no gustarles el juego; pueden aprender a jugarlo bien o no tan bien; y pueden practicarlo con más o menos frecuencia (o incluso nunca, fuera del ámbito estructurado del proceso de aprendizaje). Pero del juego algo siempre se aprende. Sobre el juego mismo, desde luego, y también sobre quienes lo juegan.

Bibliografía

- » Bertrand, D. (2002). *Basi di semiotica letteraria*. Meltemi.
- » Chicharro Chamorro, D. (2014). *Nueva lectura práctica de la Literatura Española*. Universidad de Jaén.
- » Giorello, G. (1982). Metodo. In *Enciclopedia Einaudi*, Vol. 15 (pp. 397-408). Einaudi.
- » Lampis, M. (2016). Sobre la noción de texto artístico. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 685-694. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16964>
- » Lotman, Y. M. (2011). *Estructura del texto artístico*. Akal.
- » Paz Gago, J. M. (1993). *La estilística*. Síntesis.
- » Quintiliano, M. F. (2001), *Institutio oratoria*. Einaudi.
- » Real Academia Española. (RAE), & Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Espasa.

Mirko Lampis

Katedra romanistiky a germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefániková 67
949 01 NITRA
Eslovaquia