



# PALABRA QUE FIGURA

una mirada a la configuración  
del sentido poético

María Andrea Giovine Yáñez  
Lorena Ventura Ramos



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La presente obra está bajo una licencia de:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



## Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

This is a human-readable summary of (and not a substitute for) the [license](#). [Advertencia](#).

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

**Adaptar** — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:



**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



**CompartirIgual** — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la [misma licencia](#) del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del:  
texto legal de la licencia completa

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.







# **Palabra que figura**

**una mirada a la configuración del sentido poético**

**Universidad Nacional Autónoma de México**

Enrique Graue Wiechers

*Rector*

**Coordinación de Humanidades**

Alberto Vital Díaz

*Coordinador*

**Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras**

Alina María Signoret Dorcasberro

*Directora*

Bertha López Escudero

*Secretaria General*

Alma Luz Rodríguez Lázaro

*Jefa del Departamento de Lingüística Aplicada*

Enio Ramírez Campos

*Jefe del Departamento de Publicaciones*

Comité Editorial

Alina María Signoret Dorcasberro

*Presidenta*

Bertha López Escudero, Alma Luz Rodríguez Lázaro, Carmen Contijoch Escondria, Béatrice Blin, Viviana Oropeza Gracia, Victoria Zamudio Jasso, María Antonieta Rodríguez Rivera, Vania Galindo Juárez, Arturo Mendoza Ramos, Ramón Zacarías Ponce de León, Víctor Martínez de Badereau, Sergio Ibáñez Cerda, Daniel Rodríguez Vergara, Enio Ramírez Campos, Óscar García Benavides

# Palabra que figura

una mirada a la configuración del sentido poético

María Andrea Giovine Yáñez  
Lorena Ventura Ramos



Universidad Nacional Autónoma de México

Primera edición, febrero de 2016

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán  
04510 México, D. F.

Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras  
publicaciones@cele.unam.mx

ISBN 978-607-02-7757-3

**Portada**

*Catching Snowflakes*

Daniel Ablitt

**Diseño editorial**

Yussell Chávez Callado

**Diseño de portada**

Héctor Sandoval Sandoval

**Formación**

Elizabeth Martínez Suástegui

**Coordinación editorial**

Enio Ramírez Campos

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

# Contenido

<b>Prólogo</b>	
<b>¿De qué hablamos cuando hablamos de poesía?</b>	11
<b>Capítulo 1</b>	
<b>La poesía: ese temblor en el sentido</b>	15
<b>Capítulo 2</b>	
<b>La casa de los espejos</b>	39
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Habitar la superficie</b>	59
<b>Bibliografía</b>	87



*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
Lloró de amor al divisar su Itaca  
Verde y humilde. El arte es esa Itaca  
De verde eternidad, no de prodigios.*

JORGE LUIS BORGES



## Prólogo

### ¿De qué hablamos cuando hablamos de poesía?

*El lunático, el enamorado y el poeta,  
dice Shakespeare, y nótese cuál va  
en primer lugar.*

MARGARET ATWOOD

**P**ara muchos, reflexionar sobre la naturaleza de la poesía es un atrevimiento. Se dice a diario que la poesía puede cruzarse con nosotros tanto en eventos cotidianos, mundanos, como en el ámbito académico, exclusivo de los libros, de la literatura y sus erudiciones. Pero pareciera que el mundo contemporáneo, incluso el supuestamente ilustrado, intelectual, da por sentado que todos debemos saber lo que es la poesía, reconocerla inmediatamente y, cuando se presenta ante nosotros, debemos abstenernos de cuestionamientos, aceptarla como una pieza intrínseca y de enorme valor. Si dudamos abiertamente de su autenticidad o intentamos desentrañar sus mecanismos, seremos acusados de superfluos, de simples o, gracias en parte al romanticismo y sus remanentes, de insensibles.

Dicha dificultad y renuencia a hablar sobre poesía no son del todo injustificadas. Hay algo en el centro de la poesía que es imposible nombrar o petrificar, algo que se transforma y cambia de lugar, que escapa al lenguaje y al mundo de lo comunicable, de lo transferible. Poetas de todo el mundo explican su primer encuentro con la poesía y la primera escritura de un poema como un misterio, algo más cercano a la experiencia onírica, lunática, que al mundo de la vigilia y de la razón. La poesía escapa a nuestro tiempo y habita un espacio propio, lo abarca todo y a la vez evoca el vacío, nos devuelve nuestra individualidad y a la vez nos hermana con

nuestros semejantes; el lenguaje intenta atraparla, contenerla, pero ella se desborda y deja aperturas nuevas en el lenguaje, límites quebrantados que nos hacen descubrir una nueva identidad para las palabras que creíamos conocer.

Se piensa que reflexionar sobre la poesía implica despojarla de su misticismo, tocar con imprudentes manos un lienzo que debiera permanecer immaculado. Pero esta renuencia a la teorización, a la búsqueda de la esencia del acto poético, denota también cierto desconocimiento, incapacidad o, simplemente, falta de valor. También nos hace sospechar que mucho de lo que actualmente se hace llamar poesía no pasaría la prueba más simple si fuera confrontada con dicho ejercicio reflexivo que cuestione su naturaleza.

Es un camino intrincado el que deben andar aquellos que se atreven a hablar de la naturaleza de la poesía, de la función que cumple y de nuestra necesidad de ella, de su poder para ampliar y renovar tanto el lenguaje como el mundo del que surge y a la vez forma parte. En este libro, Giovine y Ventura se atreven a hacer de nuevo estas preguntas antiguas: ¿por qué leer poesía?, ¿cuáles son los mecanismos del poema?, ¿qué es lo que nos revela y a la vez nos oculta? Las respuestas que ofrecen son las de un profundo conocimiento del tema que permite además un diálogo abierto.

Las autoras de este libro no descartan el uso coloquial de la palabra poesía, por el contrario, sospechan que detrás de esa familiaridad con la que se usa la expresión en el habla común hay algo de certero, si se llega hasta los motivos íntimos de su uso. *Palabra que figura* es un recordatorio de aquello que debiéramos saber, pero olvidamos a menudo, sobre tradición y ruptura, sobre la forma en que se necesitan una a la otra; es también un cuestionamiento a ciertas formas del arte moderno.

Tarea difícil pero necesaria, apremiante, ésta de preguntarnos actualmente de qué hablamos cuando hablamos de poesía, por qué le damos un valor tan elevado y a la vez la buscamos desesperadamente en nuestra vida diaria. Giovine y Ventura lo hacen de manera magistral y a la vez lunática, afrontando los retos que surgen del lenguaje poético y la teoría que lo circunda, compartiendo una mirada que sólo queda completa ante su reflejo: esa otra mirada del lector que descubre y renueva su perspectiva.

# Capítulo 1



## La poesía: ese temblor en el sentido

**E**s febrero en Turquía y una densa nieve ilumina en esa época el cielo de las noches. Tras doce años de exilio en Frankfurt, el poeta Ka ha vuelto a Estambul a causa del fallecimiento de su madre. Ha permanecido ahí cuatro días y luego se ha trasladado a Kars con el propósito de cubrir las elecciones municipales y escribir un artículo sobre la extraña epidemia de suicidios que asola a las mujeres jóvenes en esa ciudad. Taner, un amigo de su juventud, le ha conseguido una tarjeta de prensa provisional y Ka la ha aceptado pensando que se trata de una buena oportunidad para acercarse a la realidad de su país después de tantos años de ausencia.

Ya en el viaje que lo trae a Kars, sentado junto a la ventanilla del autobús, el poeta mantiene los ojos bien abiertos esperando ver algo nuevo, pero lo único que alcanza a contemplar es la pobreza e insignificancia de los suburbios de Erzurum. De pronto, la nieve comienza a caer. Ka se da cuenta de que los copos son más grandes y violentos que los que ha presenciado unos días antes en su tránsito de Estambul a Erzurum, pero está tan cansado por el viaje que no es capaz de advertir la tormenta que se aproxima. Para él, los copos cada vez más grandes que el viento esparce como plumas no son signos de un desastre, sino señales de su regreso a la pureza y la felicidad de los días de su infancia.

La llegada a Kars, sin embargo, lo enfrenta a una ciudad irreconocible. No logra descubrir dónde se encuentra el edificio de la estación que veinte años atrás lo ha recibido un día de primavera al descender de un tren de vapor. Todo ha desaparecido bajo la niebla sólida de la nieve. Los coches de caballos le recuerdan su pasado, pero el lugar luce mucho más triste y pobre que algunos años atrás.

La nieve, contemplada sobre todo a través de las ventanas de su abrigada casa de la infancia, siempre le ha parecido a Ka parte de un cuento de hadas, pero en Kars ahora le resulta algo cansino, agotador y terrorífico. Tan sólo en la primera mañana de su estancia, mientras camina con rapidez bajo las ramas congeladas de los árboles hacia el barrio de Kaleiçi, se siente tan triste que las lágrimas se le acumulan en los ojos. No es la pobreza ni la desesperación de Kars lo que lo tiene así, sino la soledad que observa en todas partes: en las plazas, en los escaparates desiertos de las tiendas, en las ventanas gélidas de las casas de té. Kars luce como un lugar olvidado por todos y la nieve cae silenciosamente en lo que bien podría ser el fin del mundo.

Las historias de suicidio que el poeta escucha no lo impactan por la miseria, la desesperación o el absurdo que las rodea, sino por el hecho de que todas han ocurrido en medio de la rutina, sin ninguna señal previa, sin ceremonias. Ka siempre ha pensado que para su propio suicidio necesitaría de tiempo y espacio en abundancia, además de una puerta a la que nadie llamara en días.

El poeta ha venido a Kars buscando la infancia y la inocencia, pero se ha encontrado con la pobreza y la desolación. Con todo, puede pasear a solas por la ciudad y eso lo lleva a tomar conciencia de la nieve como algo que cae sobre las montañas y los antiguos castillos de los selyuquís extendiéndose por un tiempo infinito en medio del silencio. Experimenta con tanta fuerza la lejanía de todas las cosas y la soledad de las calles bajo las luces amarillas de los faroles que nace en él la convicción optimista de que el mundo es un lugar lo suficientemente hermoso para ser contemplado. Se siente agobiado por toda la miseria y la violencia de la que es testigo, pero la rotunda blancura de la nieve colma su mirada, llenándolo de admiración y de esperanza.

Ka siente repentinamente que su vida no ha transcurrido en vano. La nieve que cae tan despacio en copos inmovilizados por el mismo aire ha producido en él la impresión de otro tiempo, un tiempo detenido, donde puede ver el camino de amor y melancolía que ha tomado su vida: el mismo amor y la misma melancolía que percibe ahora en el movimiento lento de los copos de nieve. En medio del desamparo que envuelve a Kars, la vida parece emerger de pronto plena de sentido. Sólo entonces Ka recuerda el olor de su padre al afeitarse y, al mismo tiempo que nota ese

olor, vuelve a ver las zapatillas de su madre cuando preparaba el desayuno, el jarabe para la tos color rosa que le daban cuando despertaba por las noches, la cuchara apesada por su boca de niño, todas las cosas que, unidas, constituyen su vida y que, extrañamente, se encuentran condensadas ahora en la forma suave de un copo de nieve.

Es en esa acumulación de imágenes detonadas por la blancura y la elegancia de lo gélido donde Ka vuelve a reconocer, después de cuatro años de silencio involuntario, el llamado de un poema. Está tan convencido de su existencia, de su forma, de su estilo, que regresa al hotel a toda prisa, con la cabeza invadida por los versos que va a escribir, avasallado por la belleza desbordante de la nieve.

Sabemos que en ese poema estaban todas aquellas cosas que a Ka le habían pasado por la mente antes de sentarse a escribir: recuerdos de su infancia, un perro negro que había visto jugueteando en el edificio de la estación, los cementerios... pero el texto, el poema en sí mismo, no lo encontramos nunca. Éste es el modo en el que Orhan Pamuk describe la experiencia poética en los capítulos iniciales de su novela *Nieve*.

La apertura de esta obra parece enseñarnos así que, si bien la poesía puede concretarse en el lenguaje, no depende en absoluto de él para su realización. *La poesía no se está quieta en las palabras*, parece decirnos el encuentro de Ka con la nieve. Y aunque es cierto que en la antigüedad el término “poesía” gozó de un sentido inequívoco al designar un género literario caracterizado por el empleo del verso, por lo menos desde el romanticismo hemos sido testigos de una progresiva ampliación de su significado. Desde que se habla de “sentimiento” o “emoción poética”, la poesía ya no es exclusiva del poema, la encontramos también en todo objeto no necesariamente literario capaz de generar en nosotros dicha emoción. Decimos de un atardecer, de una sinfonía, de un cuadro, de las proezas de un atleta, del comportamiento de los pingüinos o del nacimiento de un delfín que son *poesía pura*. En nuestros días, la poesía ha llegado a convertirse incluso en una forma de conocimiento y también en una dimensión de la existencia. Parece válido y hasta necesario preguntarse entonces por la zona compartida, por el punto de convergencia de todos aquellos objetos —hechos de lenguaje o no, literarios o no— capaces de detonar la emoción poética y de hacer evidente, en consecuencia, la existencia de la poesía.

Creemos que no hace falta plantear una poética general para poder afirmar que, en todos los casos, el acontecimiento poético entraña un *exceso de sentido*, una *ampliación* del universo en el que se inscribe y de la cual también nosotros participamos. Toda obra de arte, ha dicho el escultor Henry Moore, es “un enaltecimiento de la vida”.<sup>1</sup> Pero, ¿qué es este “enaltecimiento” sino, precisamente, como la etimología de la palabra nos lo indica, un “poner en alto”, una intensificación y, al mismo tiempo, una renovación del sentido del mundo y de nuestra propia existencia? Ese enaltecimiento, por tanto, es el hecho poético mismo. Por eso, en *El llamado y el don*, Alberto Blanco escribe sin ambigüedades que la poesía es “la esencia del arte”. Así, el escultor crea “Poesía en piedra, el músico Poesía con sonidos, el pintor Poesía con colores”.<sup>2</sup> Habría que insistir, sin embargo, en que en cada uno de estos casos, en cada una de estas expresiones u objetos artísticos, no sólo estamos hablando de placer o de emoción, sino primordialmente de un “*plus*” de sentido, de una significación totalizadora que atraviesa y define la obra pero que *no es* exclusiva de ella, pues, así como hay poesía en ciertos textos, hay “poesía sin forma y sin texto”. Para decirlo de otro modo: la poesía puede servirse de palabras a las que recicla, purifica, reaviva y vuelve a echar andar en el cauce del sentido, pero no es una propiedad exclusiva de ellas ni reside en el lenguaje de una manera constitutiva.

Ka vuelve a Turquía esperando recuperar el consuelo y la inocencia de su infancia, pero Kars le ofrece un paisaje delineado por la miseria y la indiferencia de sus habitantes. La visión de las calles nevadas, que en la niñez le producía una sensación de cuento de hadas, ahora le parece el inicio de la desesperación y el final de su antiguo refugio. Los enormes copos de nieve caen sin cesar y la ciudad parece vacía y abandonada. Esa poderosa sensación de soledad que observa continuamente en todos los lugares se convierte para Ka en una amenaza constante. Le da miedo pensar que el entorno donde vivió y se crió siendo niño haya terminado, pero conforme las horas transcurren esa impresión empieza a transformarse de un modo secreto. La penumbra de las casas donde escucha las historias de suicidio le hace volver la mirada hacia la nieve que cae en el

<sup>1</sup> Henry Moore, “Entrevista con Milton Esterow”, citado por Alberto Blanco en *El llamado y el don*, p. 34.

<sup>2</sup> Alberto Blanco, *op. cit.*, p. 40.

exterior y siente entonces descender una cortina de tul en sus pensamientos que lo protege de seguir escuchando más relatos de desamparo y de pobreza. Mientras más muestras de hostilidad recibe de la gente con la que se encuentra y mientras más alejado se siente de todas las cosas que lo rodean, mayor comienza a ser su atención sobre la nieve y sobre los pensamientos que ella le despierta. Al principio, paseando melancólico por los barrios más pobres de la ciudad, Ka tiene la impresión de que la caída de la nieve vuelve infinita la duración del tiempo y eso hace nacer en su alma la certeza de la belleza del mundo. Es una sensación que aparece por un instante y luego vuelve a desaparecer, pero más adelante, cuando conversa con su viejo amigo Muhtar en medio de la oscuridad ocasionada por un apagón, no puede evitar acercarse a la ventana atraído nuevamente por la elegancia de la nieve que desciende afuera. Los copos grandes le llenan la mirada y la plenitud con que ellos existen le proporciona la paz y la confianza que hasta ese momento no ha podido experimentar estando en Kars. Hay algo en el silencio de la nieve que lo acerca a la idea de lo sublime y que no sabe cómo explicar. Luego, una noche, mientras es cuestionado sobre su ateísmo en el edificio viejo de la estación, se pierde observando cómo la nieve amaina a la luz de unas lámparas. La lentitud de esa escena lleva a Ka a preguntarse sobre lo que hace en este mundo. De pronto, es consciente de que los copos que caen a lo lejos existen con la misma insignificancia que él y que su forma, destinada a desvanecerse en unos segundos, no sólo esconde la lógica de su propia vida: *está siendo* su propia vida. Ka piensa entonces que él también ha desaparecido, pero al mismo tiempo no puede dejar de percibir el carácter incontestable de su existencia: todas las cosas que ha vivido en su infancia y que en ese momento recuerda se encuentran repentinamente condensadas frente a sus ojos en la frágil textura de un copo de nieve...

Bajo la mirada de Ka, aquel copo de nieve que persistía en la oscuridad emergió de pronto con una existencia rotunda que se prolongaba más allá de sí mismo, fuera de toda moderación. Se trataba de un copo concreto, un copo que de pronto no era algo conocido, sino algo saliéndose de sus propios límites, algo que *existía*. Aquel copo de nieve *estaba siendo* un copo de nieve, su presencia no era lingüística o conceptual, estaba siendo con mucha mayor plenitud en su particularidad de lo que pudiera serlo en el nombre o en el concepto porque, como ha afirmado Chantal Maillard,

“en la singularidad de su ser siendo cualquier cosa es infinita”.<sup>3</sup> Ese desbordamiento de la vida misma en el copo invadió también a Ka, que lo contemplaba, dejándolo sin límites a su vez. Ka se desbordaba de sí mismo, contagiado por esa misma infinitud que emanaba del ser del copo y que lo dejaba sin control. Aniquilados los límites que lo contenían, desbordado de sí mismo, Ka descubrió en el copo de nieve su propia existencia, convencido de que su forma gélida encerraba la lógica de su propia vida, y entonces volvió a sentir el impulso de crear.

Esa singularidad de las cosas que precede a los nombres y a los conceptos, en la cual el poeta adivina una amplitud inabarcable, una saturación de sentido imposible de nombrar, es el acontecimiento poético mismo. Frente al canto de un mirlo también nosotros hemos podido reconocer esa presencia incontestable de la poesía, ese colmo del sentido: “¡es poesía pura!”, decimos, confirmando así que ella ocurre *antes* de que el poeta —Ka— se siente a escribir. El poema-texto intenta transmitir ese *estar siendo* de las cosas, esa significación intratable anterior al lenguaje, antes de que cualquier concepto venga a enturbiarla.

De cierto modo entonces, el poema busca mantenernos en esa inocencia original donde nos preguntamos por lo que las cosas *están siendo* a cada instante y no por el *cómo se llaman*, pues los nombres tienden a ocultar y a hacernos olvidar el ser inagotable, incontenible, de las cosas. La poesía, por ello, no es tanto una cuestión de discurso como de *escucha*. Por paradójico que pueda parecer, el poema está más cerca de la música que de la palabra. Es por resonancia que la pulsión que Ka atestigua en el copo de nieve lo invade después a él. El poeta es alguien que sabe escuchar, que sabe hacer del mundo un mapa auditivo. Eso que muchos llaman inspiración no es entonces sino una *recepción*. El poeta recibe escuchando para luego transmitir. ¿Recibe *qué*? Un ritmo. El ritmo de su respiración, pero también el ritmo de los otros, el de las cosas sucediendo. El dictado de un dios que sólo el iluminado puede traducir: así es como ese ritmo fue comprendido en la Antigüedad.

Pero esta recepción no es sino un cierto aquietamiento, un cierto tipo de atención, una anulación del tiempo. Poeta es aquél que tiene la capacidad de “atemperarse”, de acomodar su ritmo al ritmo de los otros,

---

<sup>3</sup> Chantal Maillard, *La creación*. Conferencia impartida el 11 de febrero de 2008 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

de reducir su tiempo lo suficiente para aprehender ese exceso de sentido latiendo en cada objeto y en cada criatura del universo. El poema como palabra, como texto que ocupa un lugar más o menos fijo dentro de una cultura, como garantía de la identidad de una comunidad, viene siempre después.

Como una realización concreta del lenguaje, el poema es solamente el gesto visible —inteligible— de otro tipo de atención, del aprendizaje de otro ritmo, un ritmo que es sentido, un sentido que antes de cristalizar en el discurso no es otra cosa que una inclinación de nuestro cuerpo a seguir la pauta de su propio espíritu y del espíritu de los otros. Como discurso, de hecho, el poema es ya una exhalación. La experiencia poética como un sentido que existe pre-verbalmente exige un quiebre del lenguaje para ser capturada por él.

¿Qué es un poema entonces? Algo que —como nos recuerda Chantal Maillard— se presenta y *dice* (sentido), y lo que dice no es distinto de *cómo* lo dice (forma). Lo que sabemos por el poema, por tanto, no habríamos podido aprenderlo por otra vía. En este sentido, la poesía no es distinta de la ciencia: descubre, genera conocimiento, enseña. Suele pensarse que, por el hecho de tratar con palabras y significados, la poesía tiende a involucrar el pensamiento y la abstracción mucho más que otras artes, pero no es así. De lo que se trata siempre es de un sesgo en la mirada capaz de atravesar el mapa de lo real. Ese trabajo original de la percepción se ve proyectado, en el caso del poema, en un funcionamiento inhabitual del lenguaje. Por esta razón, el poema es ruptura, contracorriente, marginalidad. Y lo es porque, a diferencia de otro tipo de discursos, el poema quiere llegar a la comunicación de una significación totalizadora (*totalitaria*, a decir verdad) para la cual las palabras aparentemente no han sido diseñadas.

Como acto de habla, como una forma concreta de discurso, el poema es un hecho que ocurre de una sola vez y para siempre. Esta unicidad absoluta lo coloca fuera del tiempo, en el origen primordial, por decirlo de algún modo, y hace de él una revelación. En este sentido, el poema no es distinto del mito, al contrario: constituye una de sus posibles realizaciones. Conviene, por ello, recuperar algunas nociones en torno a él a fin de comprender mejor el poema.

El mito, como sabemos, es la historia de un origen, una explicación de cómo algo llegó a ser. Es la narración de algo sucedido en “otro tiempo” o, para ser más precisos: fuera de nuestro tiempo. Así como habría un tiempo

cotidiano y mensurable (el de los relojes), habría un tiempo sagrado, de otra naturaleza, capaz de dejar su huella en los acontecimientos humanos y de forjar nuestro espíritu. Tal sería el tiempo del mito. Pero hablar del mito no sólo supone hablar de un tiempo expandido o de un tiempo antes del tiempo, sino también de un espacio anterior al mundo, fuera de él, al cual dota de orden y forma, donde el hombre tiene la posibilidad de convivir con los dioses y comprender el significado de su existencia a partir del lugar que ocupa en el universo. A este tiempo y espacio absoluto hace falta sumar todavía una instancia capaz de asumirlos y de otorgarles un significado. ¿Quién toma la palabra en el mito? La voz de la creación, es decir, de la divinidad, siempre y cuando ésta sea entendida como una colectividad, una voz construida por todos para el resguardo y el recuerdo de nuestros orígenes. Ese yo-aquí-ahora que el mito configura puede ayudarnos a comprender la voz, el espacio y el tiempo del poema.

Como el mito, el poema insta una voz que, aun cuando nos remite a una primera persona, es menos la de un individuo que la de una comunidad. Con frecuencia, el solo contacto de nuestra mirada con la forma del texto sobre la página nos advierte que estamos ante un género específico, el cual exige como ningún otro cierta actuación de nuestra voz para su lectura, aun cuando se trate de una lectura silenciosa. Y aunque actualmente no concebimos el poema sin el soporte donde se inscribe, no debemos olvidar que la poesía fue originariamente *canto* y memoria. Podemos afirmar así que un poema sólo llega a realizarse completamente cuando reconstruimos, con la lectura, la voz que en él subyace. Se trata de una voz dotada de cierto tono, ritmo e intensidad, que sin duda no es la nuestra, sino la que el poema reclama como parte de su propia constitución. A diferencia de lo que sucede en los relatos, el poema nos empuja a ocupar el lugar del “yo” que lo sostiene y no el del “tú” al que va destinado. Por eso, vale la pena preguntarse: ¿realmente esa voz no nos pertenece? ¿No será más bien que esa voz es nuestra voz más antigua? Porque el poema no nos enseña nada que no sepamos ya. El yo de un poema, en este sentido, es alguien en quien nos reconocemos: el yo que no sabíamos que éramos y al que recitamos a manera de un diálogo con nosotros mismos y con nuestro pasado, con aquél que bien podríamos haber sido. La poesía privilegia por esta razón la *voluntad de decir* por encima de lo dicho, constituyéndose así, de cierto modo, como *pura enunciación*. Este acento puesto

en el habla hace del poema una palabra viva, rasgo que lo distingue de otros discursos. El decir de la poesía no es el decir de una narración, de una crónica, de un anuncio o de una nota de periódico. ¿Por qué? Porque a diferencia de estas formas particulares del lenguaje, el poema —como el mito— inaugura otro tiempo, un tiempo nunca clausurado, pero también otro espacio, un espacio que, como el Aleph de Borges, es “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”. Pero he aquí que esto sólo es posible al precio de una transgresión.

De alguna manera, el poema infringe una regla general del discurso al no especificar la situación de habla desde la cual los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos son nombrados. El destinatario se encuentra así ante una carencia total de informaciones indispensables para la comprensión plena del sentido porque las palabras hechas para determinar en el texto parecen incapaces de realizar su función. Resulta imposible entonces decidir cuál es el referente de los deícticos no sólo espaciales y temporales, sino incluso personales, cuando en un poema de Vicente Huidobro leemos: “*Aquí* comienza el campo inexplorado/ redondo a causa de los ojos que lo miran/ y profundo a causa de mi propio corazón”.<sup>4</sup> ¿Cuál es el espacio designado por el adverbio de lugar en estos versos? ¿Cómo podemos interpretar los diversos tipos de deixis que aparecen en un poema?

Es innegable que cada texto poético construye un contexto enunciativo particular que exige del lector una actitud especial de recepción en la cual acepte “los vacíos situacionales no como una merma, sino como un esquema discursivo necesario” para la instauración de un tiempo-espacio originario.<sup>5</sup> Los espacios de indeterminación generados por la enunciación lírica emergen entonces como una invitación para que el destinatario se apropie de ellos y los colme de sentido a través de la lectura. El enunciador lírico construye así un destinatario que en gran medida es su proyección o desdoblamiento: se trata de un yo que incluye en sí mismo al otro, y de un tú que, sin dejar de serlo, ha sido convocado para asumir el espacio, el tiempo y la experiencia de ese yo. En este intercambio de roles, tanto emisor como receptor son “tú” y “yo” al mismo tiempo. Esto explica-

<sup>4</sup> Las cursivas son nuestras. Vicente Huidobro, *Altazor*. “Temblor del cielo”. p 23

<sup>5</sup> José María Pozuelo Yvancos, “¿Enunciación lírica?” en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, p. 55.

ría por qué en la lectura de un poema nuestra voz cede ante la voz del poeta y la vivencia ahí expresada se convierte en nuestra propia vivencia. El poema anula de ese modo la distancia entre emisor y receptor y el tiempo emerge entonces como un tiempo cíclico, de ida y vuelta, como un presente intemporal en el cual la experiencia vivida del yo lírico vuelve a ejecutarse “en el presente de la lectura como perteneciente al momento del tú que es otro yo”.<sup>6</sup>

Y bien, ¿de qué manera entonces la enunciación lírica da cuenta de ese “*plus*” de sentido con el que hemos caracterizado aquí a la experiencia poética? Por lo pronto, abriendo las posibilidades de lo individual al horizonte de lo universal. Al configurar un yo que no es sólo el del poeta sino el de nosotros mismos (espejo en el que nos reconocemos), el poema nos aproxima a una experiencia que no es la de lo subjetivo sino la de lo humano, pues hace posible nuestro encuentro con el otro, nuestro reconocimiento en el otro, con nuestro origen. De la misma forma, instaurando otra medida del tiempo y otra noción del espacio, el poema nos permite participar de múltiples tiempos y habitar múltiples espacios. Es, en muchos sentidos, una zona de confluencia. ¿Confluencia con qué o con quién? Con el universo, con la totalidad y unidad original, pues sacrificando mi espacio y mi tiempo —mi yo— puedo acceder al tiempo y al espacio de los otros, integrándome así en el sueño de lo colectivo, un sueño donde todos sucedemos como un único ser, como una comunidad (común-unidad). Conviene recordar, a propósito de lo que acabamos de decir, que el significado original de “sacrificar” es “hacer sagrado”. Y es que, en efecto: sacrificamos nuestro yo-aquí-ahora en un poema para acceder a la divinidad, a lo infinito: a una dimensión más plena de sentido.

El mito narra la historia del nacimiento de algo; su tema es el origen. Situados en un espacio fuera del mundo y en una primera edad donde el tiempo no cuenta, donde prevalece un no-tiempo, los mitos se encuentran estrechamente vinculados a la gestación de una nación, de las religiones, de las formas, de los números y del lenguaje. En este sentido, constituyen una primera creación del mundo pues, como sostiene Jean Marie Le Clézio, “nos revelan cómo fueron nombrados los lugares. Al nombrarlos, los hombres arrancan de la nada las montañas, los ríos, las

---

<sup>6</sup> José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 46.

fuentes, los bosques, y descubren en ellos las bases de las ciudades y de los templos futuros”.<sup>7</sup> En el principio, antes del principio, era la indiferenciación y el abismo, entonces el Verbo hizo su aparición. Otorgándole un orden y una forma, designándolo, el mito no describe el mundo sino que lo crea. Ese acto fundacional revela la presencia de la divinidad en el hombre, pues lo convierte en un auténtico *hacedor de mundo*.

Como el mito, todo poema es un discurso acerca de cómo algo llega a ser, una palabra generadora de mundo, un retorno a ese origen donde el hombre estaba más cerca de los dioses al participar, como ellos, de la creación, es decir, de la fundación de la realidad y el sentido. Como el mito, el poema revela, pone ante nuestros ojos, trae a la superficie otra verdad de los objetos y de los seres —una verdad primera, originaria— y nos ofrece la posibilidad de una existencia distinta a partir de esa verdad. Para llevar a cabo esta función, no obstante, el poema —a diferencia del mito— debe lidiar con el lenguaje poniendo en crisis su valor representativo y unívoco y dotándolo de una forma.

Todo poema entraña una innovación semántica y un modo original —sensible e inteligible a la vez— de estructuración del mundo. Ambos son resultado de una serie de procedimientos que el poema despliega en distintas direcciones y a través de las cuales emerge como un discurso que es menos una transparencia que una materialidad. En otras palabras: *figura*. Actuando sobre los distintos planos del poema (sonido, sintaxis, sentido), dichos procedimientos intervienen en la configuración de la significación poética. De qué manera lo hacen, es algo que un breve análisis nos ayudará a dilucidar.

Comencemos con el nivel fónico. Sabemos que la musicalidad continúa siendo, aun después del advenimiento de la modernidad, un aspecto importante en la estructuración de un poema. En la antigüedad, la eficacia de la poesía como recurso nemotécnico dependió en gran medida del metro y la rima, que eran constitutivos del verso, elemento sobre el cual todavía hoy continúan articulándose muchos poemas. A contracorriente del concepto de sintagma u oración, el verso no es tanto una unidad de sentido como de sonido.

---

<sup>7</sup> Jean Marie Le Clézio, *La conquista divina de Michoacán*, citado por Alberto Blanco, *op. cit.*, p. 67.

En tanto portador de un mensaje, todo texto poético está sometido a una linealidad, a una progresión que nos permite avanzar en la lectura y que es inherente al lenguaje escrito. En tanto artefacto musical, no obstante, el poema nos invita, mediante la implementación de recursos como la rima, la métrica, las aliteraciones, las repeticiones o las anáforas, a seguir otra lógica: la lógica de una circularidad. Verso es *versus*, es decir, *retorno*. Todo poema establece así una tensión entre sentido y sonido. Mientras el primero *transcurre*, el segundo *recurre*. Mientras el primero nos permite avanzar, el segundo nos hace volver incesantemente sobre nuestros pasos, conformándose por ello como una duración infinita destinada a persistir en nuestra memoria. En esto, el tiempo cíclico del poema nos invita a evocar el tiempo sin tiempo del mito. La parte I de *Pausas*, de José Gorostiza, puede ayudarnos a ilustrar mejor esta afirmación:

¡El mar, el mar!	5 (4+1)
Dentro de mí lo siento.	7
Ya sólo de pensar	7 (6+1)
en él, tan mío,	5
tiene un sabor de sal mi pensamiento.	11

¿De qué nos habla este poema? No parece tratarse de un texto oscuro en absoluto. El mar es admirado y pensado aquí por el poeta y ese mensaje nos es transmitido, a decir verdad, de una manera bastante simple y lógica. Concebimos “sentir” y “pensar” como dos opuestos y el poema parece adherirse a esa oposición al situar dichos vocablos en enunciados y versos diferentes. El mar es objeto de una sensación y de un pensamiento y ambos no se confunden en el interior de quien habla. Pero llegados al último verso —significativamente más largo que los anteriores— nos damos cuenta que una transformación importante ha tenido lugar. Avasallado por la belleza del mar y por la emoción que éste le causa (¡el mar, el mar!), el contemplador ha adquirido de pronto la capacidad de *sentir por el pensamiento* el sabor salado del mar. Inteligibilidad y sensibilidad pierden entonces sus fronteras, convirtiéndose en una misma cosa en el ser del poeta. Aunque ésta es una idea (¿idea?) que sólo vemos surgir al final del poema, un análisis de su dimensión sonora va a ayudarnos a demostrar que ha estado latente desde el principio.

La estructura por demás simétrica puesta al descubierto por el conteo silábico de los versos nos deja ver que tenemos dos versos pentasílabos (1 y 4), dos heptasílabos (2 y 3) y un endecasílabo (5). Podemos decir entonces que si bien el segundo y tercer verso presentan una oposición semántica (Dentro de mí lo *siento*/Ya sólo de *pensar*), su equivalencia métrica convierte a uno en espejo o *eco* del otro. Así, lo que parecía distante por su significado, se vuelve próximo gracias a su número de sílabas (siete, en cada caso). La rima consonante, por otro lado, cumple una función similar al enlazar términos que morfológica y semánticamente no parecen guardar relación alguna entre sí. La repetición de un mismo sonido diluye de este modo la discordancia existente entre *mar* (sustantivo)/*pensar* (verbo) y *siento* (verbo)/*pensamiento* (sustantivo). Métrica y rítmica nos demuestran así que, mientras el sentido es continuación (cada verso nos empuja al siguiente en la búsqueda de nueva información), lo sonoro es *evocación* (cada final de verso nos remite a uno anterior por efecto de la rima, cada pentasílabo y heptasílabo nos recuerda a su par).

El último verso representa no sólo una disolución de la oposición que hasta ese momento había organizado el contenido del poema (sentir *vs.* pensar), sino también una ruptura del equilibrio métrico del texto (5, 7, 7, 5, 11). Si el metro y la rima habían configurado una zona de proximidad sonora entre opuestos en las cuatro primeras unidades versales, ahora es una aliteración la que refuerza el significado del verso final: “tiene un sabor de *sal* mi pensamiento”. La unidad entre “sabor” y “pensamiento” que el poeta establece aquí no sólo depende del contenido del verso, sino de un sonido que se repite en cada uno de sus términos nucleares y que parece recordarnos el ir y venir del mar. El texto de Gorostiza nos enseña así que, en poesía, el sonido *dice* tanto como el sentido.

La belleza de un poema, sin embargo, su eficacia y comprensibilidad, casi nunca dependen exclusivamente de su dimensión sonora. El orden de las palabras tiende a desempeñar también un papel decisivo en la configuración de un texto poético. Apoyándose en la estructura sintáctica y morfológica de la lengua, la poesía parece dar cuenta de su propia gramática al reinventar incesantemente el orden con el que solemos estructurar una frase. También en este plano el discurso poético ha de considerarse una alteración en relación con la manera en que suelen ordenarse otros discursos.

Sabemos que el carácter claro y directo de un anuncio clasificado, de un recado o de una receta de cocina, responde la mayor parte de las veces a su propósito único de dar a conocer una información. El lenguaje en estos casos tiende a hacerse imperceptible, funcionando como una transparencia por donde circula el mensaje hacia su comprensión. Escribimos “Llegaré tarde a cenar” y es muy probable que nuestro destinatario no repare en la elección de las palabras ni en la disposición de éstas dentro de la frase. Se trata de una oración muy precisa y esa precisión está dada en gran medida por la “normalidad” de su sintaxis. Bastaría elegir una combinación distinta para que esa frase entrara en una zona de extrañeza y el interlocutor adquiriera una conciencia repentina de su construcción antes que de su contenido: “A cenar, tarde, llegaré”, o incluso, “Tarde llegaré a cenar”. De ser un simple vehículo para la transmisión de una información muy concreta, el lenguaje se ha convertido de pronto en protagonista, haciendo de su presencia algo palpable.

Lo que para la prosa es anormalidad o excepción, no obstante, para la poesía suele ser regla. Ahí donde una nota periodística tiende a distribuir las palabras en función de un orden habitual que busca garantizar la comprensión inmediata (sujeto + verbo + complementos), el poema introduce una dislocación por la implementación de diversos recursos. Uno de ellos es el hipérbaton, que consiste precisamente en una alteración de la disposición usual de las palabras en una frase. Si bien esta figura actúa sobre el plano sintáctico de un texto, sus alcances son de naturaleza semántica. Y es que, en efecto, cuando el poeta dice “blanca paloma” en lugar de “paloma blanca”, no sólo está cambiando el adjetivo de lugar, también le está otorgando a éste la fuerza del sustantivo originalmente que no tiene. Ya no se trata entonces de subrayar la blancura de la paloma sino, como Jean Cohen nos sugiere, la *palomidad* de la blancura.<sup>8</sup> El hipérbaton nos permite reconocer así en las cualidades abstractas de la naturaleza la presencia y la fuerza —inconfundible y única— de los seres y, con ello, de la vida misma.

Constituido en menor o mayor grado en un quiebre de la gramaticalidad de una frase, el hipérbaton es una de las estrategias más frecuentes del discurso poético. El número limitado de combinaciones al cual pueden someterse los términos de una frase no hace del hipérbaton una figura de

<sup>8</sup> Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, p. 98.

efectos tímidos. Frecuentemente se dice que *Un tiro de dados* de Mallarmé debe su “modernidad” al descubrimiento del poder significador de la página y de los espacios en blanco, pero estos elementos no se habrían hecho visibles sin una ruptura sistemática de la linealidad y la gramaticalidad de las frases. De hecho, hay textos que deben toda su fuerza poética al trabajo del hipérbaton sobre el lenguaje. Así lo ejemplifica por lo menos una gran parte de la obra del poeta español Gustavo Adolfo Bécquer, de la cual citaremos ahora una estrofa muy conocida:

Volverán las oscuras golondrinas  
 en tu balcón sus nidos a colgar,  
 y otra vez con el ala a sus cristales  
 jugando llamarán.

Si intentáramos recuperar el orden natural de la frase contenida en este cuarteto (“Las golondrinas oscuras volverán a colgar sus nidos en tu balcón y llamarán a sus cristales con el ala jugando otra vez”), encontraríamos enseguida que el efecto de la estrofa se ha debilitado de un modo considerable. Esto podría hacernos pensar que la poesía no depende aquí del mensaje, que permanecería idéntico, sino únicamente de la transformación sintáctica que el hipérbaton introduce, pero esto no es así. Al jugar con el orden de las palabras, el hipérbaton modifica también el sentido de un verso, de una estrofa o de un poema. Así, en la estrofa de Bécquer no resultan tan sustanciales las golondrinas como el hecho de que van a volver, ni su condición de aves como su cualidad de oscuras. Importa, en fin, lo que la oscuridad tiene de golondrina y, desde luego, el balcón, pero como escenario de un regreso. La alteración de la sintaxis es una de las vías por las cuales el poema transita hacia la *densificación* de su sentido, hacia una identidad del lenguaje como espectáculo.

La zona de extrañeza que el lenguaje atraviesa en un poema se debe también —y quizá sobre todo— a un trabajo directo sobre el plano del significado. Un poema suele decirnos cosas que no sabíamos, o que no sabíamos que sabíamos al menos, y lo hace de un modo sensible e inteligible a la vez. Ello exige, no obstante, una reinención completa del lenguaje, un despojamiento radical de su historicidad y de su lógica. Cada poema en este contexto es el nacimiento de un lenguaje, de una gramática,

de un sentido y, en última instancia, del mundo mismo. Es por esto que siempre se puede decir poco o nada de la poesía, pues resulta imposible hablar de aquello que no tiene historia. Cuando intentamos hacer crítica de un poema, lo que estamos haciendo en realidad, ha dicho Juan José Saer, es una crítica de nuestra lectura.<sup>9</sup> Pensar en el discurso poético a partir de su relación con el lenguaje cargado de historia de otros discursos, sin embargo, puede ayudarnos a entender algunas de sus particularidades.

Todo poema es no sólo un acrecentamiento sino una innovación de sentido: una ampliación del espectro semántico de las palabras y de las posibilidades de la lengua y, también, una reinauguración del mundo. Por esta razón es también una vuelta al principio, un retorno a esos orígenes de los cuales nos hablan los mitos, donde todo confluía con todo, “donde nada estaba separado” y las cosas eran siempre nuevas porque no dependían de conceptos que las sofocaran y las hicieran manejables.<sup>10</sup> Ese retorno al comienzo resultaría impensable, no obstante, sin un lenguaje propio —o una lógica propia de estructuración del lenguaje, si se prefiere— capaz de replantear la naturaleza sin el peso de la historia. La gran paradoja de un poema consiste en hacer sentido destruyendo el principio de no contradicción destinado a asegurar su posibilidad. Ahí donde la lógica nos enseña que nada puede ser y no ser al mismo tiempo, el poema responde que ser y no ser es la única cuestión. De ello nos da cuenta la metáfora, pero también la metonimia, el oxímoron, la antítesis, la paradoja y todas las demás figuras que, transgrediendo el funcionamiento histórico del lenguaje, nos ofrecen una versión primigenia de él y, en consecuencia, una visión renovada del mundo y de nuestra propia existencia:

#### CUARTETA

Tampoco el canto es fácil. Día  
y noche, nada es fácil sobre la tierra.  
El rocío es el cansancio de los ruiseñores  
que cantaron sin cesar toda la noche.

<sup>9</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 220.

<sup>10</sup> Alberto Blanco, *op. cit.* p. 72

Ni sintaxis ni sonoridad parecen representar un obstáculo para la lectura esta vez. Lucian Blaga ha escrito este texto apelando a palabras bastante comunes a decir verdad y, para ordenarlas, ha elegido oraciones simples (el verbo es copulativo en todos los casos) y sin rebuscamientos de ningún tipo, apenas unas sutiles dislocaciones sintácticas en los dos primeros enunciados. El título también resulta transparente: no es un anuncio o una síntesis del contenido sino del número y la distribución de los versos. Pues bien, esa facilidad con la que transitamos por el poema al leerlo se desvanece apenas intentamos adentrarnos en la comprensión de su sentido. El poeta nos habla de cosas bastante concretas y conocidas (el canto, los ruiseñores, el paso del tiempo, el rocío, el cansancio), pero ninguna de ellas nos es presentada de un modo habitual.

El poema comienza con una omisión: ¿qué es aquello que, como el canto, *tampoco* resulta fácil? No lo sabemos, pero el texto parece darlo por entendido. Además de esta ambigüedad inicial, el poeta nos invita a pensar en el canto en términos en los que no solemos pensar. Tendemos a asociar el canto de las aves con la belleza y el placer que su escucha nos causa, quizá con la claridad de las mañanas de primavera, pero no con la facilidad o dificultad que a ellas puede representarles su ejecución. El poeta nos hace ver el canto como algo en lo que los ruiseñores se afanan por las noches como si de un quehacer agotador se tratara y ésta es una imagen por demás original. Los ruiseñores cantan de noche del *mismo modo* que los hombres trabajan durante el día y ninguna de estas dos actividades resulta sencilla en absoluto. El poema construye así un contexto en el que otra relación más sorprendente y radical habrá de producirse: “El rocío es el cansancio de los ruiseñores/ que cantaron sin cesar toda la noche”. El poeta sabe que el trabajo de la belleza (el canto) sólo puede propiciar una extenuación tan frágil y sutil (el rocío) como los mismos seres que en él se empeñan.

Sabemos que los versos finales son una metáfora y que toda metáfora es una contradicción desde un punto de vista lógico, aunque no lo es desde un punto de vista poético, que es el único pertinente aquí. El poeta nos dice las cosas como las ve y, al hacerlo, no sólo dota a las palabras de un nuevo significado (“el rocío *es* el cansancio”), también nos propone una imagen sensible e inteligible de lo real. Es por la sensibilidad del poeta,

trasladada a la superficie misma de las cosas, que éstas despiertan de su letargo y nos muestran su excelencia. Por la acción de la poesía, las cosas “ya no son objetos distantes, encerrados en el círculo del no-yo, sino que cruzan su frontera para penetrar en mí”.<sup>11</sup> El lenguaje poético transforma así la existencia “objetual” de las cosas en una existencia “subjetual” y entonces toda distinción entre lo uno y lo otro, afuera-adentro, subjetivo-objetivo pierde su pertinencia, pues el poema produce una especie de *absolutización* por la cual la visión del poeta se convierte en una cualidad misma de las cosas, y la infinitud de las cosas se convierte en una cualidad del propio sujeto.

Pero, dirá el lector, ¿no estamos hablando aquí de *un* tipo muy particular de poesía, de una poesía ya “superada” por lo menos desde el advenimiento de la modernidad? ¿No es precisamente *Un tiro de dados* de Mallarmé una refutación contundente a una gran parte de las afirmaciones que hemos vertido aquí y que describen una lírica que sin duda no es ya la de nuestros días? Y es que, en efecto, con la aparición de *Un tiro de dados* fuimos testigos de una aparente aniquilación del verso, la sintaxis y los tropos, al menos tal como nos los había enseñado la tradición hasta ese momento.

Mallarmé supo ensanchar las fronteras de la poesía y el arte en general al transformar el verso en página, la sintaxis en tipografía y la concepción de un significado unívoco en la de un *significado potencial*. Su poema, con todo, supone una manera distinta de acceder al sentido y no una negación radical de él como podría pensarse en principio, o como podrían hacernos pensar muchas expresiones contemporáneas que pretenden abreviar de sus principales recursos. Dotando de materialidad a las palabras, abriendo el espacio del poema al poder de significación del silencio, haciendo del texto un despliegue de ideas-constelaciones, también Mallarmé se revela, más allá de las innovaciones y a la manera de un antiguo poeta, como un auténtico hacedor y cuidador del sentido.

Todo lo que podría decirse sobre *Un tiro de dados* ha sido dicho por su propio autor en una nota introductoria que bien podría ser tomada como el fundamento del arte moderno en general y la poesía contemporánea en particular. En ella, Mallarmé sienta las claves interpretativas y las bases

---

<sup>11</sup> Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, p. 126.

de una literatura que, en adelante, exigirá la colaboración del lector para la configuración y comprensión de su significado. ¿De qué nos habla el poeta en este poema? Del azar y su importancia en todo acto creador. Pero he aquí que este argumento sólo se concreta de una manera imprecisa en la obra y mediante lo que podemos llamar distintos niveles de textualización. Ahí donde la tradición exige el ritmo y la recurrencia del verso, Mallarmé sabe agrupar las palabras y distribuir los silencios a su alrededor para sugerirnos tonos y velocidades de lectura. Ahí donde la tradición nos obliga a someternos a la linealidad de la cadena sintáctica, el poeta inventa la movilidad y simultaneidad con ayuda de la página: *Un tiro de dados* es un poema que va haciéndose como texto *con* la mirada del lector: de arriba hacia abajo; de derecha a izquierda; a saltos, siguiendo las distintas dimensiones de los caracteres de imprenta. Ahí donde la tradición nos acostumbró a un mensaje fijo, el artista moderno “evita el relato” para trabajar con la sugerencia y la imprecisión, que son los rasgos de su —nuestro— propio pensamiento puesto al desnudo. No hay argumento en esta obra, sino una serie de imágenes que se suceden una tras otra y que el artista propone al lector de un modo hipotético: la creación artística como un acto —un tiro de dados— en el que el azar toma parte, el artista frente al naufragio de la página en blanco, el poeta sometido al azar de su propia imaginación durante la composición...

Con todo lo que su poema implica, Mallarmé está lejos de romper de un modo absoluto con la tradición, que hay que entender aquí primordialmente como una *tradición del sentido*. El pasado inmediato que resuena en *Un tiro de dados* no sólo es el del poema en prosa y el verso libre, como el mismo autor lo aclara en la introducción, sino el de la *voluntad de comunicar*, de hacer perdurar el sentido. De ahí que las claves interpretativas que preceden al poema poco puedan enseñar realmente al lector, que habrá de encontrar en el despliegue del texto, a pesar de sus múltiples innovaciones o rupturas, los asideros suficientes para no extraviarse en la oscuridad de la incomprensión. Hay aquí una diferencia radical con muchas de las expresiones artísticas que han visto la luz en años posteriores y que no debiéramos obviar. Mallarmé supo dar cuenta de la imprecisión del pensamiento y de las dificultades que atraviesa todo acto creador con la más categórica de las precisiones. A su manera, supo entender el “ritmo” del azar para traducirlo en sentido. Ello le exigió la búsqueda de nuevas

formas de expresión que, en su momento, requirieron ser explicadas. La nota introductoria que acompaña a su poema es una propuesta de lectura, pero no es de modo alguno la única vía de acceso a su comprensión. Como paratexto, acompaña al texto y le asegura una vía de recepción en el ámbito de lo literario, pero no lo sustituye ni le asegura su poder de significación ni, mucho menos, su valor estético. Esto, decíamos, supone una diferencia notable respecto de otras obras que, del mismo modo que *Un tiro de dados*, han llegado a convertirse en verdaderos emblemas del arte moderno con el paso del tiempo. ¿Habrían podido sostenerse algunos de los *ready-mades* de Duchamp como textos plenos de sentido sin el entorno de un museo y sin la firma del autor? Hay en estas expresiones un gesto que no encontrábamos en la obra mallarmeana y que está relacionado de un modo íntimo con la función que solemos otorgar al arte en nuestros días. Porque cuando Duchamp se apropia mediante su rúbrica de un mingitorio para situarlo en el espacio de un museo está otorgándole otras posibilidades de apreciación, pero también está haciéndonos ver que la significación y la carga estética de una obra podrían no ser más que el resultado de un cambio de direccionalidad en la mirada, de una variación de contexto, de una arbitrariedad ilimitada atenuada por la fuerza domesticadora del discurso. Si Duchamp nos enseña que un arte sin belleza es posible, también nos obliga a preguntarnos por el lugar que el sentido tiene o debería tener en una obra. ¿No es precisamente con Duchamp que llegamos a un arte sostenido por los paratextos que lo acompañan y no por una voluntad de comunicar inherente a él mismo? A propósito de esto, tendríamos que preguntarnos ¿es posible un arte sin sentido intrínseco, una poesía sin revelación? Y si es así, ¿qué cabe esperar de ellos hoy en día? ¿Qué propósito han sido llamados a cumplir? ¿Qué tipo de satisfacción pueden procurarnos una literatura y un arte que se entretienen en sí mismos?

Inmersa por completo en el materialismo y en el dogma posmodernista de que nada puede construirse ni conocerse, nuestra época, imbuida en una proliferación ilimitada de discursos, alejada por completo de sus orígenes y de una vida centrada en el sentido y en el espíritu, no ha podido entender el mito sino como una mentira. Alberto Blanco lo señala así en *El llamado y el don*: “la palabra ‘mito’, que siempre significó para las socie-

dades tradicionales la fuente de su verdad más entrañable y el sostén de su vida comunitaria, ha pasado tristemente en estos tiempos a significar precisamente lo opuesto: una patraña”.<sup>12</sup> La poesía, que no por casualidad comparte tantas cosas con el mito, ha corrido con una suerte similar. Estamos dispuestos a creer en ella, como en todo arte, a condición de que sea “suspendiendo la credibilidad”. Estamos dispuestos a ver en ella un valor a condición de que éste sea “afectivo” o “emocional”, como si de todos modos eso fuera poca cosa. ¿Para qué poemas? Se preguntaba un estudio reciente. Para volver al cauce del sentido y dar forma a lo que hoy no lo tiene, para conocer mejor y más profundamente el mundo, para comprendernos en el otro y buscar la unidad perdida. Para hacer de esta vida algo más transitable. Para mantenernos en la superficie, pues de nada ha valido vivir en los conceptos, las abstracciones y los discursos.

La poesía, en efecto, despliega un juego de palabras y de sentidos. Pero más allá de la idea generalizada que pudiera tenerse de ella, no ignora la realidad, nos acerca a ella de un modo cada vez único y distinto, enseñándonos así que una cosa puede ser siempre otra. Esto es lo que afirma también Roberto Juarroz, poeta argentino que dedicó una gran parte de su obra a reflexionar sobre el hecho poético:

Es preciso demoler la ilusión  
de una realidad con un solo sentido.  
Es necesario por ahora  
que cada cosa tenga por lo menos dos,  
aunque en el fondo sepamos  
que si algo no tiene todos los sentidos  
no tiene ninguno.

Debemos conseguir que la rosa  
que acabamos de crear al mirarla  
nos cree a su vez.  
Y lograr que luego  
engendre de nuevo al infinito.

---

<sup>12</sup> Alberto Blanco, *op. cit.* p. 76

La poesía reinaugura la realidad: “el poeta busca en la palabra, no un modo de expresarse, sino un modo de participar en la realidad misma. El poeta, mediante el verbo, no expresa la realidad, sino que *participa de la realidad y la crea*”.<sup>13</sup> Esto querría decir que, frente a una función descriptiva del discurso prosaico, la poesía ejercería un papel esencialmente *creativo* —y redescriptivo, por tanto— ante la realidad: “el arte enseña a ver y es la visión de las cosas lo que determina su existencia”.<sup>14</sup> Esto es lo mismo que puede afirmarse de la poesía. Así, puede decirse que algo se torna existente, verdadero, cuando somos capaces de dotarlo de una forma. Esta forma, en el caso del hecho poético, no es sino consecuencia del trabajo de una sensibilidad, en suma: de un estilo. La poesía descubre —o *redescubre*— los objetos, otorgando así a la actividad perceptiva —al estilo— la función de fundar la verdad. Ciertamente, no fue sino hasta con la poesía de Neruda que los peces existieron para nosotros como “enormes balas plateadas”. El hecho poético nos recuerda así que “lo real no cambia. Sólo nos muestra distintos aspectos”.<sup>15</sup>

La poesía no nos miente sobre el mundo: lo revela, haciéndolo existir de otra manera.

---

<sup>13</sup> Aldo Pellegrini, citado por Roberto Juarroz, *Poesía y creación. Conversaciones con Guillermo Boido*, p.119.

<sup>14</sup> Raúl Dorra, *La literatura puesta en juego*, p. 67.

<sup>15</sup> Alejandra Pizarnik, “Entrevista con Roberto Juarroz”, en *Zona Franca*, p.11.

# Capítulo 2



## La casa de los espejos

Un poema es un lugar de encuentro. Un espejo. Un espejo que miramos y nos devuelve una reflexión de nosotros mismos multiplicado, aumentado. David Huerta comienza su hechizante poema de largo aliento *Incurable* con la enigmática afirmación “El mundo es una mancha en el espejo”. Nosotros somos una mancha en el espejo del poema, que nos revela y nos descubre. Revelación y descubrimiento. Eso es la poesía.

Octavio Paz dice: “Los sueños de las cosas el hombre los sueña, / los sueños de los hombres el tiempo los piensa.” Si nosotros soñamos los sueños de las cosas, ¿soñamos también los sueños de la poesía? ¿Y, si es así, cómo son esos sueños? O, ¿no sería posible concebírnos y afirmarnos como un sueño de la poesía?

Por mucho tiempo, a partir de la revolución copernicana del pensamiento, el mundo se pensó única y exclusivamente en relación con la existencia humana, como construcción del pensamiento y del lenguaje, primero divino y después humano. Hágase el mundo y el mundo fue (Hágase la palabra. Y la palabra fue.). En esa cosmovisión, los objetos son resultado del pensamiento y del lenguaje y el ser humano es hacedor, artesano, orfebre del mundo. Nada tiene lugar fuera del hombre y de su pensamiento, dicho derridianamente.

¿Y si fuera posible una revolución de los objetos, una democratización, una homogeneización entre el espíritu de las cosas y el de los seres humanos? ¿Y si pensáramos que los objetos del mundo, en cierta forma, son autónomos y viven sin nosotros, que no viven *para* nosotros?

La *ontología orientada a los objetos*, término acuñado en 1999 por Graham Harman, concibe que cada cosa es única y que no necesita al sujeto humano para existir. El ser humano es un objeto más en el mundo

y se relaciona con el resto de los objetos desde esa horizontalidad.<sup>1</sup> Así pues, el conocimiento, el pensamiento y el lenguaje son otros objetos en el mundo. Y, desde esa perspectiva, todos compartimos la misma esencia ontológica. Un hada, una gota de lluvia, un escalón, una cuchara.

¿Sería posible pensar el poema desde esa autonomía? Tal vez sí. Por lo menos *ahora*. Muchos han destacado la importancia de la creación para el poeta. Por ejemplo, Vicente Huidobro escribió que “el poeta es como un pequeño dios”, Jorge Luis Borges dijo que era un “hacedor”. Si bien anterior, la imagen bella e inquietante de Baudelaire, con su albatros de alas gigantes que le impiden caminar, es quizá la más cercana a la experiencia de la posmodernidad. El poema nace y se convierte en un objeto en el mundo que no sólo miramos, sino que nos devuelve la mirada. Un ser autónomo.

Como dice Timothy Morton en su revelador ensayo *An Object-Oriented Defense of Poetry*, estudiar un poema es aproximarse a cómo opera la *causalidad*, y sostiene que los poemas hacen algo físico en el mundo, tan *físico* como cuando un automóvil deja un raspón en una banqueta. Así pues, para Morton, un poema interviene directamente en la realidad de una manera causal. Y va aún más allá cuando afirma que la dimensión estética es la dimensión causal.

A lo mejor da igual si una mesa, una nube o un cerezo son objetos ontológicamente iguales a nosotros, pero, ¿cuáles podrían ser las implicaciones de concebir que las obras de arte sean nuestros interlocutores ontológicos, nuestros pares de esencia? ¿Y qué implicaciones tendría pensar que la poesía no es la hija del poeta, sino su hermana?

En una conferencia que tituló *La creación* y que hemos citado en el capítulo anterior, Chantal Maillard se pregunta con asombro por qué, en la actualidad, se hizo necesario formular la pregunta *¿Qué es poesía?* Y, peor aún, *¿qué es el arte?* Y plantea que lo que debemos preguntarnos más bien es: qué *función* cumple el poema (o la obra de arte) hoy en día y qué esperamos de él.

La poesía —y el arte en general— ha existido desde siempre. Entonces, ¿por qué de repente parece que la desconocemos, que es una vieja conocida que vuelve del pasado con un poco más de arrugas, un peinado

<sup>1</sup> Timothy Morton, “An Object-Oriented Defense of Poetry”, en *New Literary History*, Project MUSE, p. 206.

diferente y nos cruzamos con ella en la calle, pero no la reconocemos? Es como el amnésico que despierta y ve a su madre, a su esposa o a sus hijos y les pregunta su nombre.

En el capítulo anterior se planteó qué pasa con la configuración del sentido en poesía que no sucede en otros discursos y se puso sobre la mesa la crisis del sentido poético. El sentido poético está en crisis porque el sentido, en general, está en crisis. Cuando Marshall Berman, retomando la metáfora de Marx, dice que “todo lo sólido se desvanece en el aire”, se estaba refiriendo a la experiencia de la modernidad. Si para Zygmunt Bauman, la modernidad era líquida, la actualidad —posmodernidad (nombre a todas luces rebasado), tecnocapitalismo, digitósfera, era postimprensa o como queramos llamarla— es humo. En muchos contextos, la experiencia humana ha perdido densidad, complejidad, sustancia. Vivimos, trabajamos y nos relacionamos desde la capa más externa, con demasiados distractores para llegar a la corteza. Y, al tiempo que nuestra experiencia vital se ha “empobrecido” (Benjamin lo dijo ya de su época), nuestros procesos de generación —y, por ende, de decodificación— de sentido han modificado su densidad. Quizá la oración anterior no deba plantearse en términos de simultaneidad (que ambas cosas sucedieron al mismo tiempo), sino de causalidad (que la experiencia se empobreció porque nuestros procesos de generación de sentido han perdido densidad y, por supuesto, viceversa, es decir, que nuestros procesos de generación de sentido perdieron densidad a causa del empobrecimiento de nuestra experiencia).

Volvamos ahora a la crisis del sentido. ¿Qué le da sentido a la vida del hombre contemporáneo? A todas luces, la respuesta es muy distinta a la que daríamos en otros momentos de la historia. La posmodernidad nos ha dejado agotados, “roncos de tanto no abrir los labios”, por decirlo a través de un verso de Montes de Oca. Y quizá su factura más difícil de pagar en términos antropológicos o socioculturales sea la falta de asideros, la constante gravitación. Lo que es válido hoy, puede no serlo mañana. La filosofía ha modificado sus reflexiones sobre la ética y la verdad, sobre la naturaleza de las cosas. Y no se trata de caer en el sillón con el dorso de la mano en la frente como heroína de Flaubert para quejarnos amargamente y regodearnos en la frase cliché y telenovelesca de que “todo tiempo pasado fue mejor”. Tal vez la postura posmoderna sería decir que ni fue mejor ni peor, sólo diferente.

La crisis de sentido —sentido general, sentido vital— que podemos ver en la actualidad (y que se atestigua en muchas de nuestras obras y gestos) es una constatación innegable que forma parte de la experiencia de la contemporaneidad y una tarea que mantiene (o debería mantener) ocupados a antropólogos, sociólogos, psicólogos, filósofos. Sin embargo, más allá de la constatación, resulta importante preguntarnos por qué se generó esa crisis del sentido y qué espacio ocupa la crisis del sentido poético en el panorama general. Pero, antes, planteemos por qué hoy en día nos cuesta trabajo reconocer a la poesía.

Nos encontramos a la poesía caminando por la calle pero no sabemos quién es. Nos saluda y, tímidamente, le devolvemos el saludo o levantamos la ceja y nos vamos preguntándonos quién sería y si no nos habrá confundido. O creemos tener su nombre en la punta de la lengua. Tal vez, minutos más tarde, mientras estamos haciendo cualquier otra cosa, tenemos una revelación y, de pronto, recordamos...

¿Por qué a la poesía se le multiplicó el rostro? ¿Por qué el arte actual nos obliga a enfrentarnos primero (antes de la experiencia estética) a la crisis epistemológica? Es como si antes de probar un pastel y disfrutar su sabor hubiera que preguntarse si se trata realmente de un pastel, y qué es pastel, qué es harina, qué lugar ocupa el glaseado en el mundo y en su relación con nosotros. El arte nos enseña quiénes somos y nos habla desde lo más profundo de nuestras inquietudes. Es revelación y descubrimiento.

Sin embargo, efectivamente, algo sucedió en la historia del arte y del pensamiento que ha generado esa movilidad de parámetros, esa multiplicidad de rostros de la poesía y del resto de las manifestaciones artísticas.

Durante siglos, el arte intentó copiar la realidad, citar la realidad con fidelidad y precisión. El arte como cita del mundo. Muchas de las exploraciones técnicas y estéticas de los artistas de varias épocas y latitudes consistieron en reflexionar sobre la mimesis desde la teoría y desde la práctica. Evidentemente, hubo corrientes artísticas más miméticas que otras y manifestaciones artísticas o géneros que se prestan mejor a este afán por “citar” el mundo. *Por ejemplo, podríamos pensar que la música opera desde conceptos y principios menos próximos a la mimesis, pero hay obras, como la “Sonata en imitación de los pájaros” de William Williams, por mencionar sólo un caso, que son prueba de un ideal de imitación desde el sonido.*

Ciertos movimientos artísticos del siglo XIX, en particular el romanticismo y el simbolismo, impulsaron una nueva estética de la realidad retocada, idealizada, sublimada. Lo que expresan esas obras es el halo de una realidad modelada con base en ciertos parámetros preestablecidos. No obstante, es importante no caer tampoco en la falacia de la mimesis aparente. Las estatuas griegas o romanas, por ejemplo, no representan necesariamente la realidad (un cuerpo real con sus dimensiones y características exactas), sino un “ideal” de la realidad. Así pues, lo que se copia es el ideal de la realidad, no necesariamente lo real.

Como se mencionó en el capítulo anterior, luego de que Stéphane Mallarmé publica su celeberrimo *Un tiro de dados* en 1897, nada volvió a ser igual en la literatura. Se trata de una obra absolutamente revolucionaria que, aún hoy en día, sigue inspirando a los artistas contemporáneos. Este poema-lienzo, poema-constelación de Mallarmé, fue equivalente a la revolución industrial para la literatura, hipérbole aparte. Más que una revolución temática, fue una revolución técnica, una revolución de procedimientos. El poema pone sobre la mesa dos temas esenciales para la poesía: la relación entre espacio y tiempo y la importancia del silencio como horizonte de la palabra. A través del aprovechamiento de la página como lienzo y de la distribución de las palabras de manera intencional para generar lo que Mallarmé denominaba “blancos activos”, mediante la alternancia de la tipografía y un cuidado extremo por la puesta en página y todos los rasgos materiales de la edición del poema, *Un tiro de dados* siembra la semilla de los experimentalismos literarios que contribuyeron a perfilar nuestro concepto actual de poesía.

Tres años después de la publicación de este poema, el siglo XX se abría paso con su amor por la tecnología y su encanto por la velocidad. Corrientes literarias como el futurismo, en Europa, y el estridentismo, en nuestro país, dieron cuenta de ese enamoramiento con el progreso y el futuro y cantaron las glorias de la máquina y de la ciudad.

Luego de siglos de estabilidad estética en los que una corriente reemplazaba a otra de manera paulatina, en una tónica muy similar a la dinámica histórica de tesis, antítesis y síntesis, las primeras décadas del siglo XX fueron un semillero de ideas (políticas, sociales, artísticas) en donde la fusión y la exploración dieron origen a la confluencia de corrientes artís-

ticas que ya no se sucedían unas a otras como impronta del espíritu de una época, sino que coexistían mostrando cada una de ellas su cara de la realidad, su versión de la verdad, sus principios estéticos.

Tzara y sus amigos, sentados en un café, sacan palabras de un sombrero e inauguran la poesía aleatoria, una poesía espontánea y colaborativa, a años luz de los procesos creativos de la poesía tradicional. Breton y su grupo exploran la escritura automática y conexiones temáticas inusitadas que cambian de raíz las vías de la construcción del sentido poético. La escritura y la lectura de poesía dejan de ser actos solemnes, en los cuales hay que seguir ciertos pasos inamovibles. Los artistas cuestionan de manera radical lo que es un poema. Marinetti, con sus “palabras en libertad”, y los poetas caligramáticos exploraron la corporalidad de las letras y de las palabras, así como los rasgos visuales de la puntuación con el fin de generar una poesía legible y visible al mismo tiempo. Los futuristas, como los dadaístas, usaron recortes de periódicos que incorporaron a los poemas e hicieron las denominadas “planchas tipográficas”, composiciones visuales de collages de palabras distribuidas de diversas maneras para generar un discurso más visual que propiamente verbal.

La incorporación del azar como principio de configuración fue una renuncia a tener el control sobre la obra por parte de los autores. El dadaísmo es tal vez el mejor exponente de esto o, por lo menos, el más claro. Si el método de composición de un poema puede ser meter las palabras en un sombrero, revolverlas y sacarlas una por una para formar aleatoriamente los versos, o si se puede generar literatura mediante el proceso del cadáver exquisito, la poesía y la literatura se convierten en algo nuevo, con nuevas reglas, nuevas raíces y nuevos efectos.

No obstante, el futurismo y el dadaísmo no fueron los únicos movimientos de vanguardia que modificaron la noción de arte, de literatura y de poesía. El cubismo literario, en su intento por mostrar diversas aristas de la realidad, aportó una reflexión teórica y práctica al tema del espacio y a la dicotomía clásica entre artes espaciales y artes temporales. Por su parte, el surrealismo, además de la escritura automática antes mencionada, entre otras aportaciones, puso el dedo en la vinculación política de la literatura, en su compromiso social e ideológico, como lo demuestra el título de su famosa revista *El surrealismo al servicio de la revolución*.

Poéticas experimentales como la poesía sonora y la poesía visual también hicieron su parte en este nuevo orden de cosas.

La poesía sonora o fónica, denominada en inglés *sound poetry* o poesía del sonido, explora las posibilidades expresivas de los sonidos y articulaciones vocales, lo cual posibilita la dimensión sonora del lenguaje verbal. Este tipo de poesía fluctúa entre la música y la literatura, entre el habla y el canto, entre el ruido semántico y el sentido poético. Su objetivo principal consiste en explorar la oralidad desde todas las trincheras posibles, lo que permite filiarla con las manifestaciones más antiguas de la literatura. No obstante, no se trata de lectura en voz alta de poesía de discursividad convencional, no es *performance* ni texto dramatizado. Se trata de una manifestación artística particular que se ha afianzado primero con la aparición y luego con la sofisticación de las técnicas de grabación.

La poesía visual, por usar el término más común y popular, consiste en la exploración de los lenguajes iconotextuales, a través del uso de recursos verbales y recursos visuales (dibujo, diseño, fotografía, imagen de todo tipo). Se trata de obras en las que la retórica de la imagen se une a la de la palabra para generar una retórica del gozne, del intersticio. Como parte de las poéticas visuales, cabe destacar el poema objeto. La poesía objetual, como su nombre lo indica, consiste en convertir al poema en un cuerpo tridimensional en el espacio. Para los poemas objeto se emplean muy diversos materiales (madera, cartón, vidrio, plástico) y la significación —el sentido de la obra— está en la articulación de la materialidad del poema con su discursividad propia. En tanto cuerpos en el espacio, tanto el poema objeto como muchas obras más del terreno de las poéticas visuales son difíciles de clasificar y, en ocasiones, más que obras literarias, se consideran obras plásticas pertenecientes al terreno de las artes visuales.

En este panorama, surge también la denominada poesía semiótica, la cual, en la mayoría de los casos, carece de palabras y se cifra en símbolos visuales que exigen una decodificación semiótica. Por su parte, la poesía cinética incorpora una inquietud: experimentar si los textos pueden generar una sensación, un efecto de movimiento y a partir de qué elementos puede hacerse esto. Mediante el uso de todo tipo de recursos, principalmente tipográficos en un principio y cada vez más tecnológicos con el paso del tiempo, como han demostrado los derroteros de la poesía digital, los poetas han logrado que los textos generen una sensación de movi-

miento y los lectores realicen lecturas dinámicas. Un ejemplo emblemático de la búsqueda de una lectura en movimiento es el poema “rpopheesagr” de e.e. cummings, en el que, para leer, es necesario emular los brincos de un saltamontes al seguir las sílabas dislocadas del poema.

La poesía se hizo azar, sonido, forma, símbolo. Con ello ganó riqueza y pluralidad, pero también se diversificó una parte importante de su identidad. Las poéticas visuales en la actualidad han seguido explorando la confluencia entre discursos interartísticos e intermediales. Con la incorporación de la tecnología y el surgimiento de la poesía digital, las posibilidades se han multiplicado exponencialmente. Los poemas digitales son una experiencia sinestésica. No sólo involucran imagen, sino también movimiento, sonido y todas las posibilidades técnicas de la escritura virtual, como la composición hipertextual y transmedial.

En el afán de experimentar con distintos materiales y soportes y con sus articulaciones estéticas y significativas, los poetas han escrito sus poemas en los muros, bardas y puentes de las ciudades como sucede en el caso de la *street poetry* o poesía urbana, en donde el poema toma por sorpresa al transeúnte desprevenido; los han escrito en la piel, como es el caso de la *skin poetry* o poesía tatuaje, en donde la piel del cuerpo se vuelve el íntimo lienzo del poema de manera permanente o temporal a través de un poema tatuaje que se convierte en una especie de carta de creencia para quien lo porta; se han escrito en el vacío del espacio inmaterial, como sucede con la holopoesía, en donde el texto hecho de luz flota frente a nuestros ojos, y se han gestado en contextos que parecen provenir de la ciencia ficción, como demuestra la biopoesía, que emplea desde algas y bacterias hasta nanotubos de carbono como instrumentos de escritura. Así como la literatura incorporó la visualidad, las artes plásticas incluyeron la palabra como parte de las obras, o incluso la convirtieron en la obra misma, en el caso del arte conceptual. Así, la palabra poética entró también en museos y galerías, como puede verse en el trabajo de los artistas del grupo *Art & Language*, y al mismo tiempo ocupó espacios públicos y escenarios urbanos, prueba de ello son las diversas manifestaciones de poesía en voz alta y el *slam poetry*.

Como puede verse a través de este brevísimos recuento, en términos formales, los poetas experimentales pusieron *en el centro* de lo poético aspectos como visualidad, materialidad, espacialidad, temporalidad,

movimiento, y con ello generaron una nueva noción de poeticidad, siempre metavanguardista, es decir, siempre consciente de su esencia de proceso experimental y exploratorio. No está de más mencionar que los experimentalismos literarios no encontraron un mejor género para expresarse que la poesía. Aunque evidentemente hay novelas y obras de teatro experimentales, la poesía, por su concisión y su carácter de unicidad, en el que cada poema es un universo acabado de principio a fin, fue el género que más acogió las búsquedas estéticas de los artistas experimentales, fueran poetas o no. Muchos artistas de otras disciplinas (como el diseño, la pintura, la programación) se acercaron a la poesía como medio de expresión iconotextual. La noción misma de iconotexto, planteada por Peter Wagner, representa un afán de comunión entre ambos lenguajes (el verbal y el visual) para generar una obra híbrida articulada en un todo. Sin embargo, muchas de las obras iconotextuales experimentales cargaron la balanza hacia la visualidad por encima de los elementos discursivos.

Otro punto importante que hay que mencionar es la recepción de las poéticas experimentales (que aquí denominamos así para no entrar en discusiones terminológicas más profundas que no son el objeto del presente texto). Quienes interactúan con las obras —a quienes ya no es viable denominar sólo lectores, sino más bien lectoespectadores, lectores-perceptores o incluso *wreaders* (de *reader* más *writer*),<sup>2</sup> pues realizan actividades de interacción que van más allá de las que implica la actividad lectora de un texto bidimensional convencional, y las cuales se asemejan más a ver-leer una pintura, escultura, instalación— en muchas ocasiones se quedan en los elementos visuales, en la curiosidad de las formas, dado que los elementos visuales se perciben en un primer instante de interacción y no pasan a la articulación con los elementos verbales. Muchos se distraen con el brillo, la forma, los colores y el ruido que produce la envoltura del chocolate y se olvidan de llevárselo a la boca.

A pesar de su indudable aportación a la discusión entre los límites interartísticos, la confluencia de lenguajes y la hibridación de recursos para generar una nueva noción de poesía, tal vez las poéticas experimentales fueron demasiado radicales en el “cambio de imagen” de la poesía y la dejaron en cierta medida irreconocible: ropa distinta, nuevo corte de pelo, otro

<sup>2</sup> Siguiendo la terminología de Vicente Luis Mora, María Andrea Giovine y George Landow respectivamente.

maquillaje... y este regodeo en la forma tuvo importantes implicaciones en el elemento base de la poesía, su densidad de fondo, sus capas de significación, que en muchos casos se aligeraron o incluso disolvieron para dar a luz poemas sonoros, visuales, concretos, cinéticos, performativos.

Además de estas exploraciones con la forma, en términos temáticos, en cuanto a fondo, la poesía también ha pasado por algunos cambios que merece la pena tener en cuenta.

En el siglo XIX, el arte en general —y la poesía no es en lo absoluto una excepción— comienza a incorporar temas que antes se consideraban “poco artísticos”. Lo feo, lo grotesco, lo violento hacen su entrada en escena. Recordemos por ejemplo a Baudelaire alabando la belleza de los jirones sucios y raídos de una mendiga o al inolvidable Lautréamont, quien afirmó que algo podía ser: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de un paraguas y una máquina de coser”. Con estas apuestas estéticas, se inaugura la era de *Venus en el exilio*, como diría Wendy Steiner, y el universo del arte cambia temáticamente.

Otra modificación a nivel temático que resulta pertinente mencionar es la que tiene lugar con la llamada poesía conversacional. Durante siglos, las formas de la poesía tuvieron una asociación temática. Baste recordar la división entre versos de arte menor y arte mayor (los primeros para temas menos solemnes que los segundos) y el tratamiento de temas específicos propios de formas poéticas como las coplas, las canciones, las elegías, las odas. Dado que la forma y el contenido son indisociables, las diversas corrientes artísticas, con sus exploraciones estéticas, dictaban reglas para ambas caras de la moneda de la significación. Así pues, el parnasianismo, por ejemplo, con su recuperación de temas clásicos, o el modernismo con su amor por el exotismo. Durante siglos, la poesía (con excepción de las formas populares, más ancladas a la experiencia del folclor), mantuvo un halo de solemnidad. No obstante, la poesía conversacional (también llamada poesía coloquial) abre la puerta a una poética de lo cotidiano, de lo simple, de lo de todos los días. El tema del poema no son ya las hazañas del héroe, llámese Odiseo o Kubla Khan, sino las del hombre común y corriente que mira por la ventana a otro hombre corriente, al Estévez sin metafísica.

La poesía conversacional es una afrenta a la “poesía pura” de Valéry y a la retórica elaborada. Caracterizada por la desacralización de la figura

del poeta, el humor, la ironía y el sarcasmo, la incorporación de un cierto “prosaísmo” y una cierta narratividad, el uso de fechas, diálogos, marcas de oralidad, palabras coloquiales o incluso vulgares, así como por la presencia constante de la crítica social, la poesía conversacional tiene un fuerte impacto, particularmente en la poesía latinoamericana, y se hace de muchos seguidores. Estos versos de Ernesto Cardenal lo muestran de una manera muy elocuente: “Como latas de cerveza vacías y colillas / de cigarrillos apagados, han sido mis días. / Como figuras que pasan por una pantalla de televisión /y desaparecen, así ha pasado mi vida. [...]Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos /y las canciones de los radios que pasaron de moda.”

La poesía conceptual, por su parte, también representa otro rostro de la poesía al construirse a partir de textos encontrados que el artista presenta como poéticos en una especie de *ready-made* de la palabra.

¿Será que, con tantas innovaciones a nivel formal y temático, el rostro de la poesía cambió hasta el punto de hacerla irreconocible en ocasiones? ¿Estamos hablando, acaso, de una poesía fuera de la poesía?

¿Qué comparten la poesía sonora, visual, concreta, objetual, semiótica, tipográfica, digital, conversacional y demás larguísimos etcéteras que no hemos planteado aquí? ¿Acaso comparten sólo el nombre y los apellidos las filian con familias tan distintas que quedan pocos puntos de encuentro? ¿O, en efecto, son miembros de familias diferentes, pero que se afilian a un mismo grupo y se hermanan a través de la unión que representan las convicciones? Tal vez sí sea necesario, por duro que resulte, preguntarnos, a todo esto: *¿qué es poesía?*

Con todo, no es de sorprender que el concepto de poesía haya cambiado tanto, que se haya ensanchado tanto. Uno de los mayores problemas relacionados con el tema de las poéticas experimentales es de orden terminológico. Hay tantas propuestas distintas y tanta hibridación, que la crítica se ha visto en la difícil tarea de proponer nombres y clasificaciones adecuados para deslindar un recurso de otro, un subgénero de otro. La mayor confusión es tal vez que todo se siga englobando bajo el nombre de *poesía* y que se le pongan ciertos apellidos para intentar aclarar el tipo de poesía del que se trata: sonora, visual, concreta, objetual, experimental, conceptual, digital...

Cada una de estas manifestaciones específicas de la poesía de vanguardia y posvanguardia ha dado lugar a reflexiones teóricas y a prácticas artísticas muy diversas. Cada una ha sido un semillero para la creación. Sin embargo, también se han generado profundas distancias. Entre la poesía de discursividad tradicional (con sus respectivos subgéneros, reglas y movimientos) y los muchos y muy diversos experimentalismos hay un abismo en todos los sentidos: intención, configuración y recepción.

En sus orígenes, la poesía fue canto. Nació para ser cantada. De ahí los avatares de la métrica y su minucia de relojería. De ahí también la rima, rasgo metonímico de la poesía durante siglos. De ahí las aliteraciones, las anáforas, los estribillos, las epanadiplosis, anadiplosis y demás polisílabos sonoros del repertorio retórico. Luego, el verso libre llegó a cambiar de lugar los objetos de nuestra habitación, a abrir las ventanas, permitiendo la entrada de una ráfaga de viento que revolvió los papeles del edificio poético. Todos los géneros literarios han vivido cambios a lo largo del tiempo, pero ninguno tanto como la poesía. “Poesía es todo lo que se mueve. El resto es prosa”, decía Nicanor Parra.

¿Qué ocurre, pues, cuando los poemas se convierten en tantas cosas distintas, cuando se vuelven cuerpos en el espacio, cuando al pasar las páginas vemos imágenes no sólo retóricas sino literales, cuando se abandona el papel y el poema explora otros espacios? ¿Qué sucede cuando los recursos sonoros de la poesía pasan a segundo, tercer o cuarto plano? Si el poeta ya no tiene que preocuparse por encontrar la rima perfecta, por contar las sílabas, por ser eufonía pura, ¿de qué se preocupa ahora?

Y, por otro lado, ¿quién se preocupa hoy por la poesía? ¿Quién se ocupa hoy de la poesía? Género de prejuicios largamente asociados. Dice Andrés Moreira: “Al fin y al cabo los poetas / no son más que gigantes transparentes / Monstruosos globos / encerrados en una sala enorme / caminando apenas / exhalando palabras / y nubes de café.” Género de prejuicios largamente asociados...

¿Para qué escribir poesía? ¿Para qué leer poesía? ¿Para qué analizar poesía? ¿Para qué defender la poesía? Dicho simple y llanamente, para salvarse. Para salvar un tipo de discurso que deja de ser del poeta y en el que todos habitamos. Para salvarnos y reconocernos o para reconocernos y después salvarnos. Para aprender a cuidar del sentido como aquello que hemos construido con ayuda del lenguaje a lo largo del tiempo y que nos

distingue como especie. Para hacernos conscientes de su —*nuestra*— fragilidad. Para ampliar los horizontes de nuestra propia existencia.

Hay quienes consideran que la poesía es demasiado difícil o demasiado inaccesible. Tal vez sea sólo falta de costumbre. Leer poesía y escuchar poesía fue un hábito que unió comunidades, entretuvo pueblos, diseñó imaginarios, cultivó cortesanos. ¿Por qué ya no se lee poesía en las escuelas? ¿Por qué los programas académicos la han excluido de la currícula? ¿Por qué se ha convertido en esa cosa incómoda a la que es preferible darle la vuelta? ¿Responden nuestros sistemas de enseñanza hoy en día a nuestras necesidades estéticas y de sentido o a las políticas de un mercado al que no le interesa elevar nuestra capacidad de conciencia ética, estética y moral?

Incluso entre los estudiosos de la lengua, la poesía es un género pocas veces usado como objeto de análisis. Los lingüistas dicen que el fenómeno de lo poético no es de su competencia y argumentan que sus rasgos de subjetividad y de expresividad impiden extraer conclusiones y hacer generalizaciones. Por su parte, numerosos estudios literarios se limitan a discutir sobre “poeticidad” y a describir impresiones en relación con el poema: “Me evocó...”, “me recordó...”, “me hizo pensar...”, “creo que el poema trata de...”, “a mi parecer, lo que quiere decir el poeta es...”. Lo que quiere decir el poeta, lo dijo ya la poesía y a veces él mismo no lo sabe. Hay poetas que son pésimos lectores de su propia poesía y, una vez que dan a luz al poema, éste se pone de pie, da unos cuantos primeros pasos vacilantes y luego se va a galope al encuentro de su destino. Los poemas en este sentido también son objetos que ponemos en el mundo y que, luego, terminan adueñándose de su propio devenir.

Sin embargo, como cualquier otra manifestación textual que cumple con los elementos que permiten considerarla texto, como la coherencia y la cohesión, un poema, cualquier poema, desde el más tradicional hasta el más experimental, tiene la función de *generar sentido*. El sentido, la configuración de sentido propia de la poesía, no se da por casualidad, porque las musas inspiraron a un ser elegido (autor o lector según se piense); se da porque hay marcadores textuales que permiten, como en cualquier otro texto, comprender, aprehender a través de las redes léxicas, de los tránsitos temáticos y de todos los recursos de orden semántico, sintáctico y retórico. Si la semántica es la rama de la lingüística que se ocupa del

significado, ¿por qué no le interesa la manera como se construye el significado en la poesía? Ningún otro discurso lo hace de este modo, como vimos en el primer capítulo. Los procesos de generación de sentido en poesía descimentan al lector y lo llevan a una modificación de su experiencia, tanto de la lengua como de la literatura.

Dice Vicente Gerbasi, “Una sombra de almendra amarga saboreo en medio del mundo”. La poesía es la expresión de imposibilidades que se hacen posibles a través de la palabra: ¿Saborear una sombra? ¿Y hacerlo en medio del mundo? Sin embargo, imposibilidad no es igual a sinsentido. Lo que plantea Gerbasi es posible desde la extrapolación de una experiencia vital universal del desencanto y la soledad. La poesía es, tomando prestado un verso de Octavio Paz que no se refiere a la poesía: “Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña”.

La poesía desarticula nuestras coordenadas y nos pone en relación con el mundo desde un lugar distinto. En la experiencia de la palabra poética, podemos ser minúsculas partículas de un todo integrado, olas gigantes de agua de mar, atardeceres lúcidos o grandes y heladas ráfagas de viento. A través de la experiencia de la poesía somos todos los hombres y todas las cosas. El tiempo es nuestro y somos el tiempo. Dice Carlos Pellicer, “Tiempo soy entre dos eternidades./Antes de mí la eternidad y luego/de mí, la eternidad./El fuego; sombra sola entre inmensas claridades.” La poesía permite que nuestra percepción de las cosas se abra y que se diluyan las fronteras del sentido en una continuidad de espacios, en una astilla meditativa. La poesía es descubrimiento. Es revelación. Pero también es reflexión. La experiencia poética y la experiencia mística no están tan alejadas. En ambas, la epifanía es la recompensa.

Ya dijimos que la sustancia, la esencia formal de la poesía, se ha modificado con el tiempo y sobre todo en los últimos cien años. De todos los géneros literarios, la poesía es el menos leído. Ante estos cambios ¿se ha modificado también su función? ¿Cuáles son las preguntas que se hace actualmente la poesía y cómo las responde? ¿Cuáles son sus procesos de reflexión para llegar a la revelación, al descubrimiento?

Revelación. Descubrimiento. *Reflexión*. El diccionario consigna dos acepciones básicas para la palabra “reflexión”: “acción y efecto de reflexionar” y “acción o efecto de reflejar o reflejarse”. No es gratuito que la defini-

ción de esta palabra conjugue ambas acciones y que, llevando un poco más allá la definición, podamos incluso afirmar que una cosa lleva a la otra, por lo menos en el caso del poema. Reflexionamos porque nos reflejamos en el poema y el poema nos refleja al hacerse inteligible.

Antes pusimos sobre la mesa el tema de la mimesis. Durante mucho tiempo, las obras de arte fueron objetos bellos, costosos, deseables, intercambiables. Cumplían una función de registro de la realidad, de enseñanza (moral, ética), de goce estético (lo bello por lo bello), de demostración de poder. Sin embargo, a partir de las propuestas de las vanguardias y del surgimiento del conceptualismo, tuvo lugar un giro epistemológico en el arte y en la función de las obras.

Cuando Duchamp expuso su famosísima “Fuente” en 1917, inaugurando la era del *ready-made*, cimbró el mundo del arte de una manera indiscutible. Un orinal, un asiento de bicicleta, un escurridor de botellas dejan de ser lo que son y, al ser recontextualizados y al modificarse su función, nos invitan a mirarlos como obras de arte. Al cumplir la paradoja de convertirse en otra cosa sin dejar de ser lo que eran, de alguna manera se modificó su esencia ontológica y adquirieron una nueva agentividad. Esos objetos *artísticos* no sólo estaban ahí para ser mirados, sino que nos hacían mirarnos en ellos. No estaban ahí para ser bellos, sino para ser provocativos. No existían para gustar, ni complacer, ni adornar, sino para hacernos pensar. No eran para los sentidos, eran para la mente.

A raíz de ese gesto, las obras de arte pasaron por distintos procesos formales, ideológicos y sociales. Las propuestas del arte conceptual nos recordaron que el arte no es un objeto sino una práctica y que la obra no está necesariamente en lo que vemos y tocamos, sino en lo que percibimos y pensamos. El constructivismo y las muchas propuestas de arte abstracto hicieron énfasis en la materialidad de los colores y las formas como signos, no como vehículos. Y propuestas como las de la denominada *action painting* hicieron de la gestualidad y la corporalidad un componente medular de la obra. Por otra parte, el *happening* y el *performance* pusieron en el centro del arte el aquí y el ahora, la vida como experiencia artística, basta ver los trabajos de Marina Abramovic, quien en sus *performances* de largo aliento, arriesgados y desafiantes, diluía los márgenes entre ella y el público y los hacía formar parte de la obra. El arte y la vida como un todo indisociable. Las obras de arte contemporáneo (Piero

Manzoni, Marc Quinn, Joel-Peter Witkin, Teresa Margolles) incluyeron materiales novedosos y transgresores (excremento, sangre, cadáveres) y temáticas violentas, grotescas.

Como ya dijimos, actualmente las obras de arte no sólo nos devuelven una mirada *de* nosotros y *hacia* nosotros, sino que nos miran con ojos propios, desde su propia esencia ontológica. Se relacionan con nuestro ser desde su ser en el mundo.

Cambió el arte en general, es innegable. Cambiaron los rostros de la poesía, innegable también. En una época, como dijera Amin Maalouf, de identidades asesinas, múltiples, cambiantes, fragmentarias, inestables, polivalentes, ¿cuál es la identidad de la poesía?, ¿cuál es su carta de creencia?

Cuando vemos el mundo desde la terraza del poema, la poesía se vuelve la realidad revisitada. Efraín Huerta, inicia su bellísima “Declaración de odio” con las siguientes palabras: “Estar simplemente como delgada carne ya sin piel, / como huesos y aire cabalgando en el alba, / como un pequeño y mustio tiempo / duradero entre penas y esperanzas perfectas.” Más de una vez nos hemos sentido como huesos y aire cabalgando en el alba. La poesía recoge la experiencia colectiva y le da una forma singular a través de una voz que enuncia desde todos los espacios y desde todos los tiempos. De ahí que Álvaro Mutis afirme lo siguiente: “Cada poema nace de un ciego centinela / que grita al hondo hueco de la noche / el santo y seña de su desventura.” Escribir poesía y leer poesía es compartir, es intersubjetividad, es ser a través del otro (o mejor todavía, a través de las palabras del otro).

Volviendo a la ontología orientada a los objetos y a la posibilidad de entender las obras de arte en general y los poemas en particular como elementos autónomos en el mundo, es tentador pensar qué implicaciones tiene, sobre todo en y para el poema, la afirmación de Morton de que los objetos producen tiempo y espacio. Nada es más cierto en la experiencia de la poesía que ese ensanchamiento de parámetros y coordenadas, que la ubicuidad, la posibilidad de ser todos los hombres desde todos los tiempos, a la vez que se experimenta la singularidad de ser un individuo en concreto, único, particular.

En franca duda y crítica al antropomorfismo, Morton plantea que los objetos son lo que él denomina “*itselfpomorphizing*” (autopomorfizantes, tal vez podríamos decir) y usa el siguiente ejemplo: *The strings of the wind*

*harp stringpomorphize the wind.* ¿Cómo y en qué medida el poema *poemorfiza* el mundo y la realidad? Sobre tiempo, espacio, forma y función hablaremos más a fondo en el siguiente capítulo.

Así como las cosas se relacionan entre sí y establecen su funcionalidad a partir de su vinculación (la mesa adquiere su función de mesa sólo cuando se relaciona con platos, copas, sillas, gente, o un edificio es escuela sólo si hay bancas, pizarrones, profesores), la función de la poesía tiene que ver con su relación con el resto de los elementos del mundo. La poesía nos devuelve una mirada sobre los objetos y nos permite ver el mundo de una manera re-planteada, re-significada. Así, Pablo Neruda, nos hace ver la alegría como “una hoja verde caída en la ventana”, como una “minúscula claridad recién nacida”, como un “elefante sonoro”. Y Rosario habla de la juventud como “una casa espaciosa, asoleada de niños y de pájaros”.

El sentido. La significación. La palabra. La poesía es un faro y una lupa. Un faro que ilumina y una lupa que agranda los detalles de la realidad, que nos deja ver la letra chiquita de los contratos que establecemos con otros seres, otras cosas y otros tiempos.

En el capítulo 1 planteamos las principales características que hacen que la poesía genere sentido desde territorios particulares, propios. En este capítulo hemos hecho un breve recorrido sobre los elementos que han ido dotando de múltiples rostros a la poesía y que nos hacen preguntarnos qué es poesía hoy por hoy; también planteamos que la poesía posee una esencia ontológica propia desde la cual se relaciona con nosotros y nosotros con ella. En el tercer capítulo, abordaremos lo que, para nosotras, es la esencia de la poesía, su función y su importancia en un mundo en crisis de sentido.



# Capítulo 3



## Habitar la superficie

Uno de los personajes principales de la novela *Tierras de cristal*, de Alessandro Baricco, es el señor Rail, habitante de la ciudad imaginaria de Quinnipak y dueño de una fábrica de cristal, quien cumple su sueño de poseer un ferrocarril, aunque éste no conduzca a ninguna parte, sólo por la admiración al vértigo de la velocidad. La novela, ubicada a finales del siglo XIX, nos muestra un mundo de inamovible quietud que apenas se ve alterado por algunos elementos de la modernidad que se avecina, entre ellos los trenes, con su magia de transportar pasajeros de un lado a otro a todo vapor. En relación con la velocidad y la lectura, se nos presenta la siguiente idea:

En los trenes, para salvarse, se leía. La fija exactitud de la escritura como sutura de un terror. Leer no es otra cosa que mirar fijamente un punto para no ser seducidos, y destruidos, por el incontrolable deslizarse del mundo. No se leería, nada, si no fuera por miedo. O para aplazar la tentación de un incontrolable deseo al que, se sabe, no sabremos resistirnos. Se lee para no levantar la mirada hacia la ventanilla, ésa es la verdad. Un libro abierto siempre es el certificado de la presencia de un infame —los ojos clavados en aquellas líneas para no dejarse robar la mirada por el ardor del mundo —las palabras que una a una comprimen el fragor del mundo en un embudo opaco hasta hacerlo gotear en pequeñas formas de cristal que se llaman libros — la forma más refinada de batirse en retirada, ésa es la verdad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alessandro Baricco, *Tierras de cristal*, pp.65-66.

En los trenes se leía para salvarse del vértigo, para sustraerse a las imágenes que se sucedían unas a otras a toda prisa en el marco de la ventanilla, para no ser seducidos, para paliar el miedo, para aplazar la tentación, para mantenerse a salvo de las miradas de los demás pasajeros. “A la estética de la aceleración hay que oponer una estética de la tranquilidad, un arte de la lentitud que sea preámbulo de los goces del mundo y permita sacar el mejor partido de la propia vida”, dicen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en *La estetización del mundo*.<sup>2</sup> Ante la vertiginosa velocidad del mundo, el poema nos permite salvarnos del vértigo, paliar el miedo, defendernos de las miradas de los demás, vivir con detenimiento: el detenimiento necesario para intensificar nuestra existencia, para ampliar sus posibilidades de sentido.

En el primer capítulo mencionamos que en la poesía se modifican las coordenadas de espacio y tiempo. El tiempo del poema es siempre el presente, infinito, reactualizable, reactualizado. Cuando leemos un poema, el tiempo —nuestro tiempo— se detiene y se equipara al tiempo del poema. “Hoy me gusta la vida mucho menos / pero siempre me gusta vivir / ya lo decía”. Cuando leemos estos versos de César Vallejo, el ‘hoy’ de la enunciación se actualiza en el ‘hoy’ de cada lector, de cada día, de todos los días. El poema desacelera el tiempo, lo ralentiza, hace una pausa en nuestro entorno al invitarnos a mirar la realidad transfigurada por la palabra. Al suspender el sentido (‘suspender’ en su primera acepción, entendido como “levantar, colgar o detener algo en alto o en el aire”), el poema suspende el tiempo, es decir, hace que el tiempo penda en el aire. Veamos un ejemplo de Alejandra Pizarnik:

#### POR UN MINUTO DE VIDA BREVE

por un minuto de vida breve  
 única de ojos abiertos  
 por un minuto de ver  
 en el cerebro flores pequeñas  
 danzando como palabras en la boca de un mudo

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, p. 28.

La estrofa citada constituye el poema completo. Gramaticalmente, carece de oración principal. De hecho, no hay un verbo conjugado que funcione como eje rector, lo cual hace que leamos el texto a partir de elisión. Y, no obstante, a pesar de esta anomalía gramatical, el poema tiene sentido precisamente en el suspenso, o mejor dicho en la suspensión, que genera. El hecho de que no haya ningún verbo conjugado hace que podamos completar la elisión con cualquier tiempo verbal: “por un minuto de vida breve”... haría, daría / hago, doy / hice, di (o cualquier otro verbo que prefiera el lector).

Así como la naturaleza muerta y las *vanitas* son los géneros pictóricos prototípicos que tienen como tema el tiempo y trabajan con él, el poema es el género literario que por excelencia nos sitúa de cara al tiempo. No obstante, no lo hace como la narrativa, donde la semántica de la acción —alguien hace algo en algún momento y en algún lugar— está siempre inserta en un tiempo, sino convirtiendo el tiempo en su tema y su materia. Como decía Octavio Paz en su siempre vigente *La casa de la presencia*, “el presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia”.<sup>3</sup>

Nos entregamos por un instante al instante,  
 por un momento dejamos de existir en todos los sitios donde nos  
 recuerdan o donde nos olvidan  
 las leyes de la ciudad no nos tocan,  
 por un instante somos los otros,  
 aquellos dos en los que tanto soñamos.

La estrofa anterior, tomada del poema “La bella durmiente” de José Carlos Becerra, refleja perfectamente el encanto del tiempo como tema del poema. Becerra nos habla de ese instante sin tiempo, congelado en sí mismo, donde existimos siendo tiempo y, por tanto, dejamos de ser sujetos individuales para ser a la vez uno y los otros. La fusión con el tiempo es también la posibilidad de la fusión con el otro y una puerta posible hacia la eternidad.

<sup>3</sup> Octavio Paz, *La casa de la presencia*. Poesía e Historia, p. 27.

Lipovetsky y Serroy plantean que en nuestra época existen dos versiones de vida estética: una gobernada por la sumisión a las normas aceleradas y la otra regida por el ideal de una existencia capaz de escapar a las rutinas de la vida y suspender la “dictadura” del tiempo precipitado, de paladear el sabor del mundo, tomando el tiempo necesario para descubrirlo.<sup>4</sup> Nadie puede leer poesía a la carrera. A pesar de la concisión propia del género, nadie piensa “tengo unos minutos libres, voy a leer un poema”. De alguna manera, en el encuentro con la poesía, se vuelve vigente aquello que decía Marguerite Duras a propósito de la lectura, que, cuando leemos, la noche se hace alrededor del libro, es decir, el tiempo se desacelera y se genera un espacio de intimidad.

Somos hoy en día los viajeros de un tren que se mueve a toda velocidad y el poema puede ayudarnos a no perdernos a nosotros mismos en ese vértigo de imágenes. También puede ayudarnos a mantenernos alejados de las miradas de los demás pasajeros al invitarnos a encontrarnos, a descubrirnos, a actualizarlos en cada uno de los versos.

Escribir y leer son tareas que permiten tomar distancia de nuestras experiencias, de nosotros mismos y, de entre todos los géneros, la poesía, por sus rasgos discursivos, es el que mejor ayuda a generar ese distanciamiento, tanto en quien la escribe como en quien la lee. A pesar de que durante mucho tiempo se ha concebido a la poesía como el género que por excelencia se ocupa de mostrar emociones y sentimientos, y a pesar de que la voz poética como constructo textual tiene la función de revelarse a sí misma, los procesos a través de los cuales se genera el sentido poético hacen que la vivencia pase por el tamiz de la figuración, de la abstracción, de ahí la posibilidad de un distanciamiento de la propia experiencia que, en vez de alejarnos de nosotros mismos, de lo vivido —de la herida— nos redimensiona todo aquello, ya sea que lo escribamos o que lo leamos. Por otra parte, la universalización de la experiencia vital a través de la poesía permite que nos apropiemos de la forma en que el poeta expresa su vivencia, que es la nuestra. Precisamente éste es el tema del poema “Mejor no digas nada”, de Chantal Maillard, en donde leemos lo siguiente:

---

<sup>4</sup> Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *loc.cit.*

Mejor no digas nada.  
 Sería inútil. Ya ha pasado.  
 Fue una chispa, un instante. Aconteció.  
 Yo acontecí en ese instante.  
 Puede que usted también lo hiciera.  
 Suele ocurrir en los poemas:  
 terminan condensándose las formas  
 en nuestros ojos como el vaho  
 sobre un cristal helado;  
 las formas, con su herida.  
 Pues quien construye el texto  
 elige el tono, el escenario,  
 dispone perspectivas, inventa personajes,  
 propone sus encuentros, les dicta los impulsos,  
 Pero la herida no, la herida nos precede,  
 no inventamos la herida, venimos  
 a ella y nos reconocemos.

No inventamos la herida, efectivamente, pero en ella nos reconocemos. Los poetas nos hacen ver y oír lo que a veces no vemos ni oímos por estar inmersos en el tremendo trajín del tren. Tal vez no sea tan importante preguntarnos qué es un poema, sino cuál es la función del poeta y de la poesía. Los poetas son voceros, son las campanas que desde el campanario llevan los ritmos de la comunidad, convocan, congregan, anuncian, recuerdan, revelan, despiertan.

A través de la experiencia estética en general y a través de la poesía en particular, se re-densifica nuestra experiencia. Ya en 1933, en su célebre texto “Experiencia y pobreza”, Walter Benjamin había planteado el empobrecimiento de la experiencia humana, que para él representaba un nuevo tiempo de barbarie. “Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdiendo uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad; a menudo hemos tenido que empeñarlos a cambio de la calderilla de lo ‘actual’ por la centésima parte de su valor.” Y, más adelante, se pregunta: “¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?”<sup>5</sup> Hoy en día, más

<sup>5</sup> Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Obras II*, 1, p.p. 216-221.

de setenta años después, sus palabras son aún más vigentes. Por mencionar un ejemplo: actualmente leemos mucho más, tenemos acceso a la información más rápido que nunca antes en la historia de la humanidad, podemos relacionarnos con los demás en instantes a través de distintos medios de comunicación y las redes sociales han revolucionado nuestras interacciones en todos los niveles. No obstante, muchas de esas actividades se realizan en la superficie, en los poros de la piel del universo social, sin llegar hasta los órganos. Nuestros días transcurren entre cada vez más estímulos de toda clase, los trabajos implican cada vez más tareas, nuestra experiencia del aquí y el ahora se alterna con un diálogo constante con otras voces y otros temas que provienen de la constante llegada de correos electrónicos a nuestra bandeja de entrada, de los incesantes mensajes que recibimos en el celular o de las permanentes actualizaciones de los contactos en nuestras redes sociales.

La experiencia se ha prismatizado, dividiéndose en múltiples planos. Uno de los más nítidos reflejos de esto en la literatura es lo que Tomás Vera Barros ha denominado “literatura de la post-experiencia”,<sup>6</sup> la cual se caracteriza “por abordar acontecimientos sin trascendencia, dado que parte del supuesto de que la experiencia no puede ser comunicada; se trata de una escritura sin experiencia que la genere, respalde, contenga, enriquezca; literatura (arte) sin Verdad”.<sup>7</sup> ¿Qué nos dice del mundo como referente del arte el hecho de que este último se produzca desde un territorio ajeno a la experiencia, desde la incomunicación? ¿Por qué Gilles Lipovetsky escribe en 2014 un libro dedicado a abordar la estetización del mundo, esgrimiendo el argumento de que en el mundo contemporáneo todo se ha estetizado, mientras que Gerard Vilar publica en 2010 el libro *Desartización: paradojas del arte sin fin*, donde se ocupa de plantear que el arte ha ido dejando de lado su función estética y, con ello, ha perdido de vista su finalidad clásica?

Como ya se dijo en el segundo capítulo, el siglo xx fue el escenario de múltiples modificaciones en la concepción de la literatura que han tenido un impacto directo en la poesía. Numerosos autores han hablado sobre la

<sup>6</sup> Tomás Vera Barros, “Postexperiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Caos de la literatura argentina”, en *Cuadernos de literatura*, num. 29, p.p. 12-28.

<sup>7</sup> Citado por Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, p. 43

crisis de la autoría, Roland Barthes y Michel Foucault en primera línea. Muchos también, por ejemplo Giorgio Agamben, han planteado el debilitamiento de la literatura como objeto de representación capaz de dar cuenta de “la Verdad” (en realidad, a todas luces, ya no es posible siquiera pensar en la existencia de una verdad única, con mayúscula), como proyecto vinculado con los valores de la modernidad.

Pocas cosas nos permiten abstraernos por completo, volver al kilómetro cero y desde ahí sentir el silencio y definir el camino. Una de ellas es la experiencia estética. No es gratuito que en los estudios literarios cada vez sea más frecuente ampliar el espectro de análisis de lo exclusivamente literario hacia el orden de la Estética. Los estudios literarios cada vez funcionan más de la mano de otras disciplinas, y las investigaciones interartísticas y los análisis inter y transmediales, así como los estudios culturales, han nutrido la teoría literaria desde distintos polos. Quizá, en esta perspectiva, sea cada vez más común que el paraguas más útil para abordar el hecho literario sea precisamente la Estética. De hecho, no olvidemos que el lector que se acerca a un texto literario y lo disfruta, lo hace más desde una perspectiva de goce estético que desde un análisis literario inmanentista propiamente dicho. Y está bien que así sea, pues quienes amamos la literatura lo hemos llegado a hacer no porque nos haya ayudado a desarrollar habilidades de lectura o a comprender mejor un periodo histórico, sino porque en ella encontramos lo que recibimos —y somos— en nuestra vida de todos los días. Escuchamos un eco de este mismo punto de vista cuando Tzvetan Todorov lamenta que en las escuelas francesas no se aprenda hoy en día de qué hablan las obras, sino de qué hablan los críticos, pues, de acuerdo con él, la lectura de un poema o de una novela no debería servir solamente para ilustrar ciertos métodos o conceptos sino, ante todo, para encontrar en ellos un sentido que nos permita entender mejor a nuestros semejantes, a nuestro entorno y a nosotros mismos; para no olvidar nuestra humanidad:

Si hoy me pregunto por qué amo la literatura, la respuesta que de forma espontánea me viene a la cabeza es: porque me ayuda a vivir. Ya no le pido, como en la adolescencia, que me evite las heridas que podría sufrir en mis contactos con personas reales. Más que

excluir las experiencias vividas, me permite descubrir mundos que se sitúan en continuidad con ellas y entenderlas mejor. Creo que no soy el único que la ve así. La literatura, más densa y más elocuente que la vida cotidiana, pero no radicalmente diferente, amplía nuestro universo, nos invita a imaginar otras maneras de concebirlo y organizarlo. Todos nos conformamos a partir de lo que nos ofrecen otras personas: al principio nuestros padres, y luego los que nos rodean. La literatura abre hasta el infinito esta posibilidad de interacción con los otros, y por lo tanto nos enriquece infinitamente. Nos ofrece sensaciones insustituibles que hacen que el mundo real tenga más sentido y sea más hermoso. No sólo no es un simple divertimento, una distracción reservada a las personas cultas, sino que permite que todos respondamos mejor a nuestra vocación de seres humanos.<sup>8</sup>

Hemos querido citar a Todorov en extenso porque nos parece muy significativo que sea precisamente él, uno de los íconos del estructuralismo más impetuoso que predominó en los estudios literarios durante los años setentas, quien precisamente haga esta defensa del sentido humano de la literatura; una defensa que, sin dejar de reconocer las posibles virtudes de algunas de las corrientes estéticas de la modernidad, a las que califica de “formalistas”, “nihilistas” y “solipsistas”, es consciente de la difícil crisis por la que atravesamos como especie y no duda en decantarse por la importancia —y la urgencia— de una literatura que, lejos de regodearse en ella misma, tenga la voluntad de comunicar, de salir a nuestro encuentro y, por supuesto, de contribuir a la modelación de nuestro espíritu.

En el segundo capítulo planteábamos que el poema es un espejo. Las obras de arte tienen la característica de ser reflexivas precisamente en el sentido de que nos devuelven una mirada de nosotros mismos, tamizada por el encuentro estético. Decididamente no podemos ser los mismos después de escuchar uno de los solos de las valquirias de Wagner. Ni luego de ver a Giselle volver del mundo de los muertos sólo para bailar por última vez con el hombre que ama. Ni después de ver un grabado de Goya,

---

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *La literatura en peligro*, p. 17.

una escultura de Brancusi, un *performance* de Beuys. Ni tras haber reclinado nuestra vida sobre la primera línea de la primera página de un libro, como dice Baricco. Las obras de arte redimensionan el mundo y nuestro lugar en él. De ahí su poeticidad, su lirismo, su poder de configurar sentido. Y precisamente a esto deseamos dedicar el presente capítulo, a la importancia de las obras artísticas que abonan a la configuración de sentido en un momento del devenir histórico en el que los valores del transcapitalismo nos urgen a satisfacer nuestras necesidades, deseos e impulsos inmediatos a través del consumo de bienes externos antes que a mirar hacia adentro o alrededor con la intención de comprendernos y comprender el contexto en el que estamos inmersos. Así pues, para el caso que nos ocupa, el de la poesía, intentaremos plantear la configuración de sentido desde dos perspectivas: la textual y la sociocultural.

Michel Butor decía que “el poeta es aquel que tiene conciencia de que la lengua, y con ella todas las cosas humanas, está en peligro”.<sup>9</sup> Uno de los puntos medulares de la poesía como elemento de configuración de sentido se encuentra precisamente en su énfasis en reconstruir, recrear, visitar el lenguaje. La reflexión metalingüística no es una curiosidad ni un lujo; es imprescindible para re-constituir identidades. No usamos el lenguaje; somos lenguaje y, más que ningún otro discurso, la poesía tiene la función de recordarnos eso. Al revelarnos el mundo a través del lenguaje, el poeta nos invita a ver el mundo con ojos nuevos.

Dijo José Gorostiza: “En mi propia casa como en la ajena, he creído sentir que la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de significación”. Y Federico García Lorca afirmó: “Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio.” Y en un tenor más lírico, muy propio de su estilo, José Martí escribió: “Un grano de poesía es suficiente para perfumar un siglo.”

Podríamos citar a miles de poetas y miles de definiciones de “poesía”. No hay género literario hacia el cual haya más prejuicios que la poesía. Hay quienes piensan que es difícil, inaccesible y, por qué no decirlo, inútil... En innumerables ocasiones, cuando se discute el significado de un

<sup>9</sup> Citado en el texto de Rodolfo Alonso, “¿Para qué sirve hoy la poesía?”, en *La Jornada Semanal*, en <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/22/sem-rodolfo.html>.

poema, se habla de lo que nos hizo evocar, de aquello a lo que nos remite, de lo que sentimos al leerlo, en suma, de impresiones. Sin embargo, la lectura de un poema y la construcción de sentido a partir de un poema no son actos de fe.

Si atendemos a la definición de que un texto es una unidad lingüística portadora de significado y que, en tanto acto comunicativo, debe ser coherente, cohesivo y conclusivo, es decir, si consideramos que un poema es un texto, entonces, debemos poder rastrear en su textura elementos concretos que apunten hacia la construcción de significado, pues todo texto tiene la finalidad de comunicar. Jean Cohen ha llegado a formularlo de esta manera: “El lenguaje es comunicación, y nada se comunica si ese discurso no es comprendido”.<sup>10</sup>

Para la teoría del texto y del texto artístico, es decir literario, resultan de gran influencia los aportes de la semiótica soviética, especialmente de Gleb Upenski y Yuri Lotman, quienes, tras la noción de lengua como sistema modelizante y de cultura como universo semiótico textual, abordaron el concepto de texto como un producto cultural de naturaleza lingüístico-verbal dependiente del universo sociosemiótico que rige su producción y circulación. Esta visión, a todas luces, confronta los elementos que componen la estructura del texto (artístico/literario) con aquéllos que definen el significado de su función cultural.

En su libro *La estructura del texto artístico*, Yuri Lotman conceptualiza el texto literario a partir de tres características fundamentales: la expresión, la delimitación y el carácter estructural. Respecto a la expresión, “el texto se halla fijado en unos signos determinados, y en este sentido se opone a las estructuras extratextuales”<sup>11</sup> o extrasistémicas que están presentes en la formación de todo texto. En cuanto a la delimitación, “el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión. Por otro lado, se opone a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue”.<sup>12</sup> El sentido de límite opera en un sentido estructural en los textos señalando las marcas que distinguen a un nivel de otro. Así, por ejemplo, “la jerarquía del texto, el hecho de que su sistema se divida en

<sup>10</sup> Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, pp. 104 -105.

<sup>11</sup> Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, p. 80.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.72.

una compleja construcción de subsistemas, lleva a que una serie de elementos pertenecientes a la estructura interior se revele como límite en subsistemas de diverso tipo, límites de capítulos, estrofas, versos, hemistiquios”.<sup>13</sup> Y, respecto al carácter estructural, Lotman afirma que la organización del texto no se presenta como una sucesión de signos en el espacio que separa dos o más límites internos, sino que, de acuerdo con su nivel sintagmático, genera un todo estructural. “Por eso para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística”.<sup>14</sup> Según estas características, el texto literario supone una determinada forma de organización de acuerdo con un sistema de relaciones que constituyen sus unidades materiales.

¿Cuáles son los rasgos principales que definen al poema? Veamos algunos de los más importantes:

- 1) Considerando el grado de convencionalidad o subjetividad dominante en un texto, tanto en lo que respecta a su forma como en lo concerniente a su sentido, se puede hacer una distinción teórica entre los llamados textos convencionales (los que se apegan más directamente a convenciones lingüísticas y textuales) y los textos ideolectales, los que muestran menos apego a una convención fija y capitalizan, como mecanismo esencial, la creatividad y la innovación. A todas luces, en este rubro se encuentran los textos literarios. Ahora bien, los textos poéticos representan el nivel más alto en la escala de los textos ideolectales, gracias a que, en ellos, el lenguaje mismo es el eje rector.<sup>15</sup>
- 2) Los textos poéticos configuran un sentido abstracto, lo que comúnmente se denomina “sentido poético” y, por ello, los mecanismos de coherencia y cohesión se encuentran activos de una manera diferente a como se presentan en el resto de las tipologías y géneros textuales, es decir, hay una alteración deliberada de la sintaxis textual.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.73

<sup>15</sup> Cfr. Rosario García López, “Textos convencionales y textos ideolectales”, en *Guía di-  
dáctica de la traducción de textos idiolectales*, p. 27.

- 3) La triada antropológica “yo-aquí-ahora”, que se hace evidente en el proceso de enunciación, muestra coordenadas diferentes al resto de las tipologías y géneros textuales.
- 4) Y, quizá uno de los puntos más importantes, las categorías textuales asumen una presencia y una personalidad que no se encuentra tampoco de este modo en ninguna otra tipología textual ni en ningún otro género literario.

Tomando como punto de partida la estilística funcional —siguiendo principalmente a Zinaida Lvovskaya—,<sup>16</sup> podemos aplicar algunos de sus conceptos principales para ver de qué manera el lector genera sentido a partir de las estructuras que hay en el poema, pues, el sentido de un poema está codificado en el poema mismo, no es algo ajeno al texto que el lector puede o no encontrar en el poema. Por ello, no es posible decir cualquier cosa en torno a un poema, ni considerar válida cualquier interpretación. El sentido está en las estructuras textuales, ahí y sólo ahí podremos encontrarlo.

La dificultad en el proceso de generación de sentido en la interacción con un poema radica en que las estructuras textuales funcionan de una manera particular. Por ejemplo, las cadenas temáticas o redes léxicas —pertenecientes a las denominadas categorías textuales lineales— en un poema operan y se acumulan no sólo por lo que denotan, sino por lo que connotan. En cuanto a las cadenas cohesivas o cadenas lógicas, en poesía, es común el asíndeton, la elisión, la borradura, la ausencia de nexos o marcadores discursivos y, en muchos casos, de puntuación. “Matamos lo que amamos./Lo demás no ha estado vivo nunca./Ninguno está tan cerca./A ningún otro hiere un olvido, una ausencia, a veces menos.” (Rosario Castellanos). De modo que, en la poesía, la cohesión, a nivel de redes de referencialidad, está dada más por las cadenas temáticas que por las cadenas cohesivas puras, lo cual representa una anomalía en la sintaxis textual convencional. Halliday y Hasan mencionan la existencia de textos de textura más densa o más floja. La textura de la poesía correspondería a este último caso.

---

<sup>16</sup> La terminología y las categorías de análisis empleadas en este apartado están tomadas de Zinaida Lvovskaya.

Por otra parte, las categorías textuales de campo también funcionan de una manera particular. En cuanto a modalización, es decir, el grado de objetividad o subjetividad presente en un texto, la voz poética o “yo poético” es un recurso de modalización total. La poesía es discurso modalizado, de ahí que se considere a la poesía como el nivel máximo entre los textos ideolectales. Por ejemplo, “La lluvia encierra todo el trópico en una jaula de cristal” (Tablada). Esta formulación es en sí misma una modalización absoluta, si consideramos los elementos del texto en términos de referencialidad exofórica.

Siguiendo con las categorías textuales de campo, la presencia del tiempo y del espacio —como ya hemos insistido varias veces en el presente texto— también es especial en la poesía. La categoría de tiempo conceptual en ocasiones es mucho más frecuente que la de tiempo real. “Me moriré en París con aguacero un día del cual tengo ya el recuerdo” (César Vallejo) o “Mi corazón retrógrado ama desde hoy la temerosa fecha / en que surgiste con aquel vestido...” (López Velarde). Y lo mismo sucede con las categorías de espacio. En muchos casos, el espacio es un genérico; no tiene referente real. Sin embargo, aunque es un no-lugar real, hay una noción de espacio conceptual: “Dos patrias tengo yo / Cuba y la noche” (José Martí).

Las categorías textuales estructurales en poesía tiran por tierra la noción convencional de organización textual. No se puede hablar de la introducción, el desarrollo y la conclusión de un poema, por ejemplo. Y ningún criterio de división de la configuración textual de la prosa, es decir, de prácticamente cualquier otra manifestación discursiva, se aplica a la poesía. Y, no obstante, en el poema están presentes los elementos que contribuyen a la cohesión y a la coherencia de cualquier texto, entendida esta última como la realización del potencial significativo del texto.

Algo que se suma a lo ya mencionado es la presencia exacerbada de figuras retóricas que, en muchos sentidos, abonan a la unicidad del poema en tanto texto y a la generación de anomalías semánticas, sintácticas y prosódicas. Sin embargo, los tropos, como cualquier otra estructura textual, están en el texto, son texto, son parte de la sintaxis textual y, por ello, su decodificación es rastreable a elementos textuales concretos. Todos los rasgos anteriores contribuyen a hacer del campo retórico de un poema una confluencia de múltiples factores.

Veamos un ejemplo de todo lo anterior con un poema del poeta mexicano Marco Antonio Montes de Oca.

### CIERTAMENTE

No existe la felicidad  
 Invéntala tú  
 Para que yo la esparza a paletadas de unicornio  
 Lo mismo a la diestra que a la siniestra  
 Porque yo soy el capitán de muslo resinoso  
 Conozco a mi barco desde que era una canoa  
 Soy quien ha reptado andado volado  
 Sobre los vidrios de todas las bardas de la tierra  
 No existe la felicidad  
 Invéntala tú antes de pasar a la siguiente línea  
 Ordena que aparezca la chispa encristalada  
 El bulbo de neón bajo el río dormido  
 Yo lo tomaré con osadas pinzas  
 Y con el brío de un pelícano enloquecido por el hambre.

En cuanto a las categorías textuales lineales, en términos de cadenas temáticas, podemos ver cómo una serie de elementos que normalmente no irían juntos (felicidad, paletadas, unicornio, capitán, muslo, barco, canoa, vidrios, bardas, tierra, línea, chispa, bulbo, río, pinzas, pelícano, hambre), al aparecer unos relacionados con otros, por sus connotaciones e implicaciones, cooperan en la generación de sentido. En cuanto a las cadenas cohesivas, tenemos los marcadores “para que” y “porque”. Sin embargo, también podemos ver cómo la repetición del primer verso “No existe la felicidad” es un elemento cohesivo. Otro factor que contribuye a la cohesión del poema es la alternancia entre el “tú” y el “yo”, que va articulando las acciones y resulta un elemento orientador. Al no contar con signos de puntuación, el lector debe establecer los vínculos entre los elementos.

El poema presenta anomalías semánticas como “paletadas de unicornio”, “conozco a mi barco desde que era una canoa”, que el lector es capaz de leer en función de un proceso de figuración, de analogía. Decir “conozco

a mi barco desde que era una canoa” es algo imposible en términos de realidad exofórica, en términos del mundo fuera del texto. Sin embargo, es un elemento generador de sentido. Algo similar ocurre con las frases hechas del lenguaje cotidiano “A diestra y siniestra” y “tomar con pinzas” que, en el poema, dan un vuelco: “Lo mismo a la diestra que a la siniestra” toma un sentido mucho más espacial del que tiene la frase convencional, que puede significar “sin orden, sin medida”. “Tomar con pinzas” algo implica ser muy cuidadoso, prudente y delicado. Sin embargo, al decir “yo lo tomaré con osadas pinzas” se crea un oxímoron que genera un choque semántico.

La gradación semántica ascendente “reptado andado volado,” sumada a las palabras “barda” y “vidrios” y a elementos como “chispa encristalada” (de nuevo un oxímoron) o “bulbo de neón” van sumándose para la deco-dificación del sentido. Y nótese la red de referencialidad que se establece entre “felicidad”—“chispa encristalada”—“bulbo de neón”, en tanto elementos en relación anafórica, donde tal vez podríamos decir que el común denominador es la luminosidad.

En cuanto a las categorías textuales de campo, vemos aquí una dislocación del tiempo real. Este “tú” que aparece en el poema tiene un referente muy claro (No existe la felicidad/Invéntala tú/Antes de pasar a la siguiente línea), es decir, ese “tú” es una interpelación directa al lector, quien debe inventar la felicidad antes de seguir leyendo. De esta forma, el tiempo del poema es un tiempo conceptual —o un tiempo *mítico*, si se prefiere— en tanto cada vez que el poema sea leído ese tiempo se verá actualizado.

El poema no está dividido en estrofas. No obstante, en cuanto a categorías textuales estructurales, vemos que el poema se podría dividir en dos bloques separados por el verso anafórico “No existe la felicidad”.

El adverbio “ciertamente”, que da título al poema, es un elemento modalizador del poema completo “Ciertamente la felicidad no existe”, *Ciertamente* yo la tomaré con pinzas.

Tenemos un poema de fuerza retórica, lo que podemos ver claramente en el tono: No existe la felicidad... invéntala... para que yo... porque yo... conozco... soy... Y el poema termina también con gran fuerza retórica: “Yo lo tomaré con osadas pinzas/Y con el brío de un pelícano enloquecido por el hambre”. Un elemento que contrasta claramente con la imagen “río dormido”.

Ahora bien, podríamos continuar destacando otros rasgos textuales de este poema. Sin embargo, lo que resulta imprescindible enfatizar es que podemos comprender que la felicidad sea algo susceptible de ser esparcido a paletadas... y no a paletadas cualquiera, sino “a paletadas de unicornio”... Todos podemos entender la desesperación, el cansancio, el dolor de alguien que “ha reptado andado volado sobre los vidrios de todas las bardas de la tierra”.

Lo que leemos en un poema no es algo que esté *fuera* del poema, está codificado en el texto, está tejido en sus categorías textuales, está impreso en su textura. Un poema, como cualquier otro texto, es coherente, cohesivo y responde a los principios básicos de cualquier otro acto comunicativo. Como palabra, como objeto verbal, como discurso, un poema es voluntad de comunicación e inteligibilidad —*sentido* y ampliación de la realidad— o no es poema.

En el primer capítulo planteamos que la poesía es una forma de conocimiento, un exceso, una ampliación, una saturación de sentido. El poeta es un cartógrafo que elabora para nosotros mapas del mundo, nos descubre las coordenadas, nos elabora las escalas, nos pinta con claridad las tierras y los mares, nos orienta.

Nadie rebaje a lágrima o reproche  
esta declaración de la maestría  
de Dios, que con magnífica ironía  
me dio a la vez los libros y la noche.

La primera estrofa del célebre “Poema de los dones” de Jorge Luis Borges es un buen ejemplo del proceso de configuración de sentido de la poesía, del decir a través de la figura, para significar, o más bien, re-significar el mundo. En este caso, el yo poético es el poeta, es decir, estamos ante un poema autobiográfico. ¿Qué está diciendo Borges? Que no hay por qué lamentarse por su ceguera ni por el hecho de que, a causa de ella, no puede hacer lo que más le importa en el mundo: leer. Las metonimias de la estrofa (lágrima, libros, noche), en tanto figuras de pensamiento, son un recurso medular para la construcción del sentido. Se percibe la dignidad y la serena resignación desde donde el poeta enuncia estas palabras. No se trata de un castigo, ni de una tragedia, ni de algo por lo que habría

que rasgarse las vestiduras, o por lo menos así lo plantea la voz poética. No obstante, la noche, es decir, la ceguera, se nos presenta como una “declaración de la maestría de Dios”, es decir, algo positivo, hasta deseable y, por supuesto, incuestionable. Lo mismo sucede con “magnífica ironía”, que matiza el sentido completo de la estrofa. ¿Por qué dar estos rodeos, por qué decir “la noche” y no “la ceguera”? ¿Por qué titular “poema de los dones” a un poema que habla de la pérdida de la vista y de la imposibilidad de leer? Dice Borges un poco más adelante: “Algo, que ciertamente no se nombra / con la palabra azar, rige estas cosas”, con lo cual contribuye a generar esa sensación de resignación serena que se articula directamente con el título y nos invita a pensar que es un poema de agradecimiento, no de indignación ni de queja.

En un mundo en el que en cada vez más contextos la experiencia vital se caracteriza por la inmediatez, el tránsito desde la superficie, la pluralidad de estímulos y la polivalencia, la poesía, como cartografía, nos permite ver el mundo y vernos a nosotros mismos según otras coordenadas. Concebir la ceguera como la noche, reconocernos en las palabras de Borges —en su herida— a pesar de no estar perdiendo la vista de manera literal, nos ayuda a dimensionar nuestro lugar en el mundo desde el lugar del otro. ¿Qué importancia tiene esto hoy en día? Recordarnos que “el dolor es nuestra condición”,<sup>17</sup> y que aunque en sentido estricto no podemos dolernos por el otro, sí podemos en cambio acompañar y dar amparo a los que sufren, pues así como el gozo llega a ser una especie de comunión con el mundo, el sufrimiento nos enfrenta a la más absoluta de las soledades y a una necesidad impostergable de consuelo.

Desde el punto de vista de la estética, la modernidad puede entenderse como una creciente conciencia de la subjetividad de lo bello y como una exaltación del artista como creador. A principios del siglo XX, las vanguardias supieron ir un paso más adelante en esta misma dirección al hacer de la obra de arte el tema mismo de la representación artística. Esta implosión del quehacer artístico, tal como lo podemos constatar en la actualidad, ha terminado por significar no poco para la subsistencia del sentido. Porque, si antiguamente cada objeto e incluso cada palabra estaban destinados a cumplir con una función concreta, con el advenimiento

---

<sup>17</sup> Chantal Maillard, *La baba del caracol*, p.41.

de la modernidad hemos llegado al descubrimiento de los beneficios del *hacer por hacer*, una actividad que, por más transgresora y agradable que haya resultado a nuestros sentidos en sus inicios, ha derivado en un reflejo de la insatisfacción constante a la que nos enfrentamos a diario en nuestro presente globalizado. De pronto, en algún punto de nuestro devenir, hemos pasado de un momento en el que los discursos nos procuraban una identidad (los mitos) a otro en el que su proliferación se ha vuelto tal que nos resulta imposible salir al encuentro directo con lo real. Hemos transitado de un tiempo en el que nada quedaba desprovisto de sentido a uno en el que el sentido ha sido desplazado por el efectismo y la ornamentación.

“Posmodernismo” es el término que numerosos teóricos han utilizado para referirse tanto a una mentalidad como a una orientación común de gusto presente en muchos de los fenómenos culturales de nuestro tiempo. Aunque en su origen ese vocablo solía agrupar operaciones creativas muy variadas cuyo único punto de convergencia parecía ser su hostilidad contra el experimentalismo de la vanguardia, gradualmente ha ido tomando la forma de un “criterio analítico” (Lyotard), de un “carácter de época” (Calabrese) y hasta de una “lógica cultural dominante” (Jameson) capaz de concretarse mediante rasgos específicos en los objetos que la expresan. Entendido en cualquiera de estos sentidos y en términos muy generales, el posmodernismo supone la transformación de una serie de nociones filosóficas más o menos estables en una red de *categorías fluidas* encaminadas a dismantelar los sistemas binarios y jerárquicos de conocimiento. En el contexto de un programa así concebido, un concepto como el de “realidad” deja de designar una entidad fija y consistente para convertirse en una *mezcla de discursos*. De un modo similar, la noción misma de “sujeto” se diluye como esencia para dar lugar a un sujeto constituido en y *por* las narraciones. Al otorgar a lo real una identidad narrativa, el posmodernismo borra la diferencia tajante entre arte y verdad para dar lugar a una relación ambigua y mutuamente infecciosa en la que ninguna de estas categorías se encuentra ya subordinada a la otra. Si ficción y realidad son construcciones discursivas, eso significa entonces que tampoco hay una discrepancia radical entre los sujetos ficcionales y los sujetos sociales. Como los personajes de un relato, también nosotros somos hechos y deshechos, postulados y transformados por nuestras histo-

rias personales, familiares y culturales: en suma, por el lenguaje. Gran parte del empobrecimiento de la experiencia y la crisis de sentido que hemos planteado puede explicarse a partir de este cambio de paradigma que ha instituido la posmodernidad.

Pero no alcanzaríamos a comprender el posmodernismo si dejáramos de lado el tema de la globalización, un concepto con el que se nos quiere dar a entender que estamos en franco proceso de reducción de todas las culturas y formas de vida a una sola. Esto no parecería tan negativo si no fuera porque ese modo único de concebir y ver el mundo que pretende imponerse mediante la uniformización de los pueblos y sus culturas, mediante la eliminación de todo aquello que pudiera fomentar cualquier tipo de resistencia o diversidad, es el de una civilización occidental que debe su estabilidad a un modelo económico que depende del consumo. De acuerdo con Chantal Maillard, en un sistema de consumo todos los objetos (prendas de vestir, alimentos, piezas musicales, obras de arte, etcétera) son sometidos a un proceso sistemático de descontextualización y recontextualización. Así, por ejemplo, el estilo de diversas vestimentas tradicionales indígenas de México ha llegado a ser reproducido en prendas que llegan a venderse a un precio elevado en tiendas departamentales. El problema con este ir y venir de los productos, señala la filósofa española, es que éstos “no nos son devueltos mejorados, sino trivializados, banalizados, desvirtuados”.<sup>18</sup> Esta banalización de los objetos, esta pérdida de lo más genuino de sus lugares de origen, no es otra cosa que una pérdida considerable de su sentido. Un objeto se desvirtúa cuando, luego de tener una utilidad muy concreta en su lugar de origen, pasa a cumplir con una función simplemente decorativa.

Nos gustaría ilustrar las observaciones anteriores con un acontecimiento puntual que tuvo lugar en fechas recientes. Hace algunas semanas, mientras dábamos forma a este capítulo, una comunidad mixe de la Sierra Norte de Oaxaca acusó públicamente a la diseñadora Isabel Marant de haber utilizado los patrones gráficos de una de sus blusas tradicionales para reproducirlos en una prenda de su colección primavera-verano 2015. Bastaba con observar algunas fotografías de la blusa confeccionada por Marant para constatar que, en efecto, se trataba de una reproducción *casi*

---

<sup>18</sup> Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, p. 28.

idéntica del original. ¿Qué reclamaban los mixes de Santa María Tlahuitoltepec? No era el reconocimiento de la autoría de la prenda, pues dentro de su comunidad el concepto de propiedad no tiene que ver con lo privado o individual, sino con lo *colectivo*. Lo que denunciaban, a decir verdad, era el hecho de que una prenda que recrea el movimiento de una tradición viva y que, por esa razón, sigue algunas variantes en su diseño, confección, uso y aplicación, perdiera todo su significado —y su funcionalidad primigenia— al ser reducida a una marca de autor. No entendieron esto quienes, en su afán de protestar contra el plagio de Marant, se dieron a la tarea de promover entre la población oaxaqueña el consumo masivo de la blusa mixe (cuyos elementos gráficos comenzaron a partir de entonces a ser confeccionados por los propios artesanos en toda una gama de colores), pues lejos de recuperar la significación y función primera del objeto (representar el entorno y la cotidianidad de un pueblo), buscaban restituirle su carácter de original. De cierto modo entonces, este gesto estaba contribuyendo también a la descontextualización del *xaamñixuy*, que es como se nombra en mixe a la blusa de la comunidad de Tlahuitoltepec.

Un objeto pierde su esencia —y su sentido— cuando pierde el contexto para el que ha sido creado y llega a otro en el que no es necesario sino a condición de convertirse en mero entretenimiento o decoración. Ésta es la lógica a la que nos hemos habituado con el vaivén de objetos o productos que ha implantado la globalización y sus políticas de mercado. Es también la lógica del *kitsch*, que no es sino una degradación y “ornamentación de las cosas, de los sentimientos, de los usos, del espíritu, de la vida toda”.<sup>19</sup> Sometido a la dinámica del *kitsch*, todo objeto atraviesa por un proceso de simplificación de sus rasgos y de desviación de la función y del sentimiento estético para los que ha sido creado. Así, la prenda confeccionada por Isabel Marant repetía los patrones mixes pero en una dimensión mucho más pequeña y, lejos de contribuir a resguardar la tradición de una comunidad indígena, comunicaba en principio el estilo de un autor. Quien compra no necesita conocer el sentido primigenio del objeto porque éste ya no representa una tradición, sino el poder económico de quien lo posee.

La constante degradación y trivialización a la que es sometido todo objeto genuino dentro la cultura actual del consumo y la globalización

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 30

nos ha hecho perder en más de un sentido la capacidad para relacionarnos directamente —de un modo físico y emocional— con nuestro entorno. Damos más crédito a las representaciones que a la realidad. Creemos que un atardecer espectacular *es como* una postal, que un partido de fútbol retransmitido es el mismo que tuvo lugar en el estadio unas horas antes, que una manzana transgénica sabe igual que una manzana natural. Amamos como se ama en el cine y en las telenovelas (lo que significa que re-representamos el amor pero no lo vivimos), y muchas de nuestras acciones no hacen sino repetir los gestos de ciertos personajes de ficción... Nuestros sentidos han perdido así la capacidad de ponernos en contacto con lo real y ello nos ha convertido en seres de expectativas emocionales más bien uniformizadas y mediocres. Buscamos lo agradable porque no podemos concebir algo más allá de eso.

¿Qué podemos hacer hoy para transformar ese estado de cosas? ¿A quién conviene el que vivamos inmersos en una proliferación de objetos desvirtuados y en la permanente insatisfacción que ellos nos procuran? ¿Cuál es el propósito que podemos imaginar todavía para el arte y la poesía en estos tiempos de enorme desasosiego? ¿No será ya la poesía de nuestros días un objeto mercantil como tantos otros, un objeto que obedece también a las políticas del consumo y a la lógica de la globalización, un objeto, incluso, que el artista mismo construye para mostrarse a sí mismo y no para revelarnos una verdad? Si tales cuestionamientos vienen a nosotros con tanta frecuencia es porque la poesía ya no suele estar donde solíamos buscarla, o al menos porque ha dejado de funcionar en el sentido tan concreto que llegó hacerlo en la Antigüedad. Porque a pesar de que Duchamp y Mallarmé dieron al arte y la poesía nuevas e infinitas posibilidades de expresión, ello no ha sabido depararnos, en cambio, una comprensión más profunda ni, en última instancia, una vida mejor.

¿Es posible escribir hoy para un fin que no sea la obra misma, el simple entretenimiento o el placer del autor? ¿Qué función puede cumplir hoy el poema además de la ornamentación? ¿Qué tipo de poesía nos es necesaria hoy? Quizás una poesía que nos ayude a *vivir en la superficie* de las cosas sucediendo y a entrenarnos en el *arte de la lentitud*. Esa poesía no ha de ser una poesía de ideas sino una poesía de la superficie, de la vivencia en los hechos, capaz de dar cuenta del infinito entrañado por cada criatura y por cada cosa. Una poesía que sea ante todo una forma particular de

la atención, una disposición y una abertura de nuestro ser hacia el mundo, un aquietamiento capaz de captar y poner al desnudo la respiración, la belleza infinita y la vibración silenciosa de todo lo que nos rodea. Una poesía de objetos y de seres *aconteciendo* al mismo tiempo frente a nuestra mirada y en el universo. Porque quizás no se trate de otra cosa que de romper los límites y llevar esa actitud contemplativa que mostramos hacia las obras de arte hacia el mundo en su totalidad. ¿No es ésa acaso la gran enseñanza de Marcel Proust en su novela *En busca del tiempo perdido*? El mundo como un inmenso cuadro impresionista por obra de la mirada del creador; los espárragos que se paladean a la hora de la comida como “auroras nacientes”, como “esbozos de arcoíris”, como “noches azules”, gracias a los lienzos de Manet. La belleza de una mujer acentuada por el recuerdo del arte de Botticelli. Lo que el arte nos enseña es que es posible recuperar el tiempo, hacerlo permanecer, mediante un ensanchamiento y una intensificación de nuestros sentidos. ¿No se tratará, en última instancia, de enfrentarnos al mundo como si de una obra de arte se tratara?

Si es cierto que no hay objeto estético en sí, sino tan sólo una actitud estética que nos hace ver el mundo y los objetos que lo habitan de una determinada manera, es necesario entonces entrenarnos en el aprendizaje de esa actitud y es en el poema donde podemos encontrar una vía para hacerlo. ¿No será cuestión entonces de un cambio de disposición, de abrirnos a una apreciación estética del mundo que ha de brotar no de las ideas sino de nuestra atención y de la superficie misma de todo lo que existe?

Hemos concedido un valor desmedido a las ventajas del orden y el racionalismo, al poder de descripción de los discursos. Ahora, después de haber tomado conciencia de las limitaciones de la razón, de la precariedad del lenguaje en sus formas más habituales; ahora, en tiempos de la globalización y sus políticas de la mediocridad y el consumo, la poesía y el arte en general vuelven a ser necesarios para la conquista de eso que la poeta Chantal Maillard ha llamado un nuevo entrañamiento y que para nosotras no es sino un *retorno al cauce del sentido*.

¿Pero qué arte o qué poesía? Un arte y una poesía que sean ensanchamiento de nuestra escucha y apertura de nuestra mirada. Un arte y una poesía capaces de respetar nuestra respiración y comunicar por resonancia. Un arte y una poesía como rendijas por donde habrá de filtrarse la eternidad, como ventanas que harán perdurar la excelencia y la irrepeti-

bilidad de cada anodino instante. Tenemos mucho que aprender todavía en este sentido de las naturalezas muertas y los haikus. En ambas formas artísticas hay una invitación a la contemplación de lo cotidiano y al descubrimiento de su belleza. En ambas formas artísticas se nos invita a desentrañar la infinitud de lo real, a abrir los ojos, a participar activamente en la configuración de su sentido. En ambas formas artísticas está implícita una estética de la mirada. Mirada de quien ha sabido *atender* el llamado de algo que ocurre y luego lo ha congelado mediante el pincel o la palabra. Mirada de quien luego ha sabido *recibir* y reconocer-se por la memoria de sus propias vivencias. Sí: hay que volver a aprender el arte de la mirada. La importancia de la mirada: ¿no es éste uno de los descubrimientos más sugerentes de Muriel Barbery en *La elegancia del erizo*? ¿No es el *saber mirar* la distancia que separa a Pierre de Arthens, el crítico gastronómico que podía escribir sobre un tomate “páginas y páginas de prosa deslumbrante [...] sin nunca ver ni sostener en la mano dicho tomate”,<sup>20</sup> de Kakuro Ozu, un hombre que “todo lo hace con educación” porque siempre procura darle a su interlocutor la impresión de “estar ahí”, con toda su atención dispuesta; que es capaz de hacer sentir en quien lo escucha el murmullo de los abedules, sólo porque los ha escuchado antes con el suficiente detenimiento, y de hacerle comprender su belleza sólo porque ama los árboles?<sup>21</sup> Si es cierto que hay mucha humanidad en alguien que ama los árboles, ¿no será ese amor el resultado de una disposición especial de nuestro espíritu a atender con delicadeza la presencia de las cosas?

A diferencia de otros tipos de discurso, la palabra poética como sentido que pre-existe y se prolonga más allá del lenguaje lleva en sí la marca de agua de la sugerencia, una marca que nos invita permanentemente a encontrarnos con el otro y con la singularidad de cada objeto. Esto es algo que desde siempre ha sabido ilustrar muy bien el haiku, pequeño poema de origen japonés de tres versos, donde asistimos a la captación de un instante. Pura descripción de algo que ocurre ante la mirada de quien contempla, el haiku revela sin proponérselo a aquel que es capaz de dete-

<sup>20</sup> Muriel Barbery, *La elegancia del erizo*, p. 31.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.186.

nerse y escuchar. Mediante la expresión de un detalle insignificante de lo real, de un presente que ocurre aquí y ahora, el haiku nos invita a adentrarnos en la inmensa extrañeza y belleza de lo cotidiano, en lo que el mundo es más allá de su apariencia:

El mar ya oscuro:  
los gritos de los patos  
apenas blancos.

¿Qué ocurre en este poema de Matsuo Bashoo? ¿Cuál es el acontecimiento al que somos convocados aquí? La oscuridad de la noche en el mar. Y es en esa imposibilidad de luz, en esa calma inamovible sugerida por el primer verso donde, repentinamente, un evento sorpresivo tiene lugar: la blancura de unos patos, la visión de esa blancura detonada por el sonido de sus gritos y, por supuesto, el asombro de quien contempla, que de súbito ya no es el poeta sino nosotros mismos...

La poesía *no hace* nada; *es* la nada. Y en ello precisamente, en la inutilidad de su ser respecto a la vida, radica la más profunda de todas sus virtudes. Al hacer que la nada ocurra, la poesía nos hace conscientes de lo insignificantes que somos y de lo definitivamente solos que estamos en el mundo y, al hacerlo, nos descubre y nos acerca a nuestra propia individualidad, despojándonos de nuestra condición de seres sociales, tiñéndonos de un yo particular. Pues está claro que entre las muchas cosas que podemos compartir en el mundo de todos los días y que pueden ir de un trozo de pan a una idea, no se encuentra un poema. Una obra de arte, especialmente un poema, se dirige a nosotros en privado, directamente, sin intermediarios. Por eso un poema no puede resumirse o contarse como se cuenta una película: un poema se lee verso por verso o se escucha literalmente, o el milagro, es decir, la experiencia estética, siempre individual y distinta en cada uno de nosotros, no tendrá posibilidad alguna de ocurrir. Por eso nos parece perfectamente normal que a la poesía se le pida siempre explicarse, justificarse, pues ahí donde el mundo exige el “bien común”, la poesía responde cada vez con el bien individual. Un mismo poema incluso es otro para un mismo lector con cada nueva lectura, sin duda porque ese lector no es ya siquiera el que fue un instante anterior. El arte tiene así la facultad de traer a la superficie de nuestra piel

la conciencia de la constante e irreversible transformación de nuestro ser más profundo.

La poesía, como todo arte verdadero, se resiste a la repetición y, con ello, nos ayuda a volver más específico el tiempo de nuestra existencia. Uno puede ir por la vida contando el mismo chiste muchas veces y todas las veces hacer reír. En arte —la observación es de Joseph Brodsky— este tipo de comportamiento se llama *cliché*.<sup>22</sup>

Alessandro Baricco, en su novela *Esta historia* nos cuenta en casi doscientas páginas la vida de Ultimo Parri, un personaje cuyo gran sueño es construir una carretera, una carretera como nadie se la ha imaginado nunca, que acabe donde empiece y que sea lo suficientemente larga para que quepa en ella toda su vida, curva tras curva, todo lo que sus ojos han visto y no han olvidado. Ultimo tiene cinco años la primera vez que ve un automóvil, diecinueve cuando combate en uno de los episodios más sangrientos de la Segunda Guerra Mundial, veinticinco cuando conoce a Elizaveta, la que será el gran amor de su vida, y demasiados, tantos que ya no importa el número, cuando logra llevar a cabo su sueño. Resumida de este modo, la vida de Ultimo Parri no parece tener mucho de literario y sí en cambio de aquella verdad absoluta —y prosaica, por generalizada— que nos enseñaron en clase de biología acerca del ser humano: que nace, crece, se desarrolla, se reproduce, envejece y muere.

De hecho, la historia de Ultimo Parri no se convierte en literatura hasta que el narrador se toma su tiempo para mostrárnosla en su especificidad, en lo que tiene de profunda. Si algo tiene este personaje de particular, de diferente respecto a lo que podrían decir de él los libros de biología —y de poético, por tanto— es aquella mañana en que su padre lo llevó a caminar sobre una pradera extensa y verde de Turín, mojada por la lluvia del verano; él y su padre solos en medio de la humedad del estío, sin que él replicara siquiera, porque como había pensado en ese momento: “si tienes cinco años y tu padre te lleva con él, de esa manera, eres feliz y punto”.<sup>23</sup>

Ultimo no podía prever al salir de su casa de la mano de su padre esa mañana que, llegados a un punto, éste le soltaría la mano y empezaría de pronto a caminar a grandes pasos por delante de él, sin darse la vuelta, ni

<sup>22</sup> Joseph Brodsky, “Rostro inusual”, en *Vuelta*, núm. 137, p. 12.

<sup>23</sup> Alessandro Baricco, *Esta historia*, p. 11.

para esperarlo ni para asegurarse de que él todavía estaba ahí, y enseñándole, con la severidad y la ausencia total de dudas de ese gesto, que caminar es un destino del que no es necesario dudar en ningún momento, porque está escrito en la tierra, y que por más sólo que estuviera al hacerlo nunca se perdería.

Ya de adulto, a lo largo de su vida, Ultimo volvería una y otra vez a esa misma mañana, pues si algo había de verdadero y profundo en él era precisamente el recuerdo de esa caminata con la que su padre le había enseñado además todo lo que había que saber de la vida: que de eso se trata, de caminar, sin darse la vuelta nunca.

La literatura y la poesía en particular nos enseñan el sentido de la individualidad porque miran con *detenimiento* lo que el tiempo destroza con su prisa. Y todo aquello que se mira con detenimiento no puede revelarse sino como profundo ante nuestros ojos. De ese mismo detenimiento es capaz Octavio Paz cuando deja de ver el sauce como un árbol concreto, desnudándolo para nosotros como un “alto surtidor, un chopo de agua” y mostrándonos así que, por obra de la poesía, una cosa, sin dejar de ser ella misma, puede ser al mismo tiempo otra, y otra cada vez. La poesía nos ofrece así la posibilidad de ver el mundo y las criaturas que lo habitan de otra manera. Y ver nuestro entorno de otra manera es también hacerlo existir de otra manera, respirar uno mismo de otra manera. Con todo, esa sensible transformación de la existencia ha sido activada por un uso peculiar —poético— del lenguaje. Si nuestra relación con la realidad está mediada por nuestra relación con el lenguaje, cada transformación de éste implicaría una modificación de la realidad —o al menos de nuestra percepción de ella—, por mínima que sea.

La poesía no sólo nos acerca al mundo con ojos nuevos, sino que además realiza un trabajo útil y esencial con el lenguaje, una actividad de auténtica ecología, pues recicla, sana y expande las posibilidades de significación de las palabras, haciéndolas más transitables, más dignas de confianza. Podríamos afirmar así que, gracias a Paz, el sauce ha dejado de existir únicamente como un árbol para emerger ante nuestros ojos esta vez —y también— como un “inédito árbol de cristal que el viento arquea”.

La poesía puede servir hoy todavía para algo porque la nada que ella supone es tal únicamente en apariencia. Sin embargo, ese detenimiento y esa transformación del lenguaje a los cuales la palabra poética nos

conduce sólo pueden ser vistos como “utilidades” o “beneficios” en segundo grado o en potencia, pues está claro que ninguno de los dos tendría lugar si falta la experiencia estética, cuyos alcances, ya se sabe, son siempre personales e intransferibles. Antes de reflexionar sobre las bondades de la poesía, entonces, quizá tendríamos que empezar a hablar de la urgencia y la importancia de procurarnos una educación en la belleza de la superficie.

Para terminar estas páginas dedicadas a la configuración del sentido poético, cabría quizás hacerlo con una cita del *Diccionario filosófico* de André Comte-Sponville, en donde en la entrada dedicada a la palabra “sentido” se resumen de manera muy bella gran parte de los planteamientos que hemos hecho en el presente texto:

El sentido no ha de buscarse, ni encontrarse, como si ya existiera en otra parte, como si nos estuviera esperando. No es un tesoro: es un trabajo. No está hecho: hay que hacerlo (pero siempre haciendo otra cosa), que inventarlo, que crearlo. Ésa es la función del arte. Y la función del pensamiento. Y la función del amor. El sentido es menos la fuente de una finalidad que el resultado o la huella de un deseo [...]. Es menos el objeto de una hermenéutica que de una poesía; o mejor dicho, sólo puede haber hermenéutica allí donde ha habido *poiesis*, como se diría en griego, es decir, creación: en nuestras obras, en nuestros actos y en nuestros discursos. El sentido no es un secreto, que habría que descubrir, ni un Grial, que habría que conseguir. Es una determinada relación, pero en nosotros, entre lo que somos y hemos sido, entre lo que somos y queremos ser, entre lo que deseamos y hacemos. No hay que amar la vida porque tenga un sentido, sino que adquiere sentido para nosotros porque la amamos o en la medida en que la amamos.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, p. 477.



# Bibliografía

## Capítulo 1.

### La poesía: ese temblor en el sentido

- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos aires: Emecé, 1989.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1942.
- BLANCO, Alberto, *El llamado y el don*. México: Aueio/Taller Ditoria, 2011.
- BLAGA, Lucian, *La piedra habla*. Madrid: Visor, 1995.
- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía*. Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos. Madrid: Gredos, 1982.
- DORRA, Raúl, *La literatura puesta en juego*. México: UNAM, 1986.
- GOROSTIZA, José, *Poesía y poética*. Archivos, 12. Madrid/ París/ México/ Buenos Aires/ San Paulo/ Lima/ Guatemala/ San José de Costa Rica/ Santiago: ALLCA XX, 1997.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, 2001.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- MAILLARD, Chantal, *La creación*. Conferencia impartida el 11 de febrero de 2008 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- MALLARMÉ, Stéphane, “Un tiro de dados”, trad. de Jaime Moreno Villarreal, en *Poesía y poética*, núm. 31, otoño, 1998.
- PAMUK, Orhan, *Nieve*. México: Alfaguara, 2005.
- PELLEGRINI, Aldo, citado por JUARROZ, en *Poesía y creación. Conversaciones con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.
- PIZARNIK, Alejandra, “Entrevista con Roberto Juarroz”, *Zona Franca*, núm. 52, año IV, diciembre, 1967.
- POZUELO YVANCOS, José María, “¿Enunciación lírica?”, *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, 1998.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

## Capítulo 2.

### La casa de los espejos

- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, México: FCE, 2002.
- BENJAMIN, Walter, “Experiencia y pobreza”, en *Obras II*, 1, Madrid: Abada, 2007.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2014.
- CARDENAL, Ernesto, “Como latas de cerveza vacías”, en ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
- CASTELLANOS, Rosario, “Misterios gozosos”, en *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México: FCE, 1988.
- CUMMINGS, e.e., “rpopheesagr”, en *Complete Poems 1904-1962*, Nueva York: Liveright Publishing Corporation, 1991.
- GERBASI, Vicente, “Realidad de la noche”, en ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
- GOLDSMITH, Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, Nueva York: Columbia University Press, 2011.
- HARMAN, Graham, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Peru, IL: Open Court, 2002.
- HUERTA, David, *Incurable*, México: Era, 1987.
- HUERTA, Efraín, “Declaración de odio”, en *Los hombres del alba*, Edición Facsimilar, México: Conaculta, 2014.
- LANDOW, George, *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- MAALOUF, Amin, *Identidades asesinas*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- MORA, Vicente Luis, *El lectoespectador*, Madrid: Seix Barral, 2012.
- MOREIRA, Andrés, *Poemas*, en <http://www.dim.uchile.cl/~anmoreir/escritos/mios.html> [última consulta 4 de julio de 2015].
- MORTON, Timothy, “An Object-Oriented Defense of Poetry”, en *New Literary History, Project MUSE: The Johns Hopkins University Press*, 2012.
- MUTIS, Álvaro, “Cada poema”, en ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
- NERUDA, Pablo, “Oda a la alegría”, en *Odas elementales*, Madrid: Cátedra, 1994.
- PARRA, Nicanor “What is poetry?”, en *Chistes para desorientar a la poesía*, Madrid: Visor, 1989.

- PAZ, Octavio, “Un viento llamado Bob Raushenberg”, en *Árbol adentro*, México: Seix Barral, 1987.
- PELLICER, Carlos, “Sonetos nocturnos”, en SCHNEIDER, Luis Mario, *Obra poética*, México: FCE, 1981.
- STEINER, Wendy, *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in Twentieth Century Art*. Nueva York: Free Press, 2001.
- WAGNER, Peter (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermedality*, Nueva York: de Gruyter, 1996.

### Capítulo 3. Habitar la superficie

- BARBERY, Muriel *La elegancia del erizo*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- BARICCO, Alessandro, *Esta historia*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BARICCO, Alessandro, *Tierras de cristal*, Barcelona: Anagrama, 1998.
- BASHOO, Matsuo, “Haiku”, en RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El haikú japonés. Historia y traducción*. Hiperión: 2010.
- BECERRA, José Carlos, “La bella durmiente”, en *El otoño recorre las islas*, México: Era, 1973.
- BENJAMIN, Walter, “Experiencia y pobreza”, en *Obras II*, 1, Madrid: Abada, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, “Poema de los dones”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1960.
- BROSDKY, Joseph, “Rostro inusual”, en *Vuelta*, núm. 137, abril, 1988.
- BUTOR, Michel, citado por ALONSO, Rodolfo, “¿Para qué sirve hoy la poesía?”, en *La Jornada Semanal*, 2007, en <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/22/sem-rodolfo.html> [última consulta 31 de junio de 2015].
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Signo e Imagen, Madrid: Cátedra, 1999.
- CASTELLANOS, Rosario “Destino”, en *Lívica luz*, México: UNAM, 1970.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos. Madrid: Gredos, 1977.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Diccionario filosófico*, Barcelona: Paidós, 2005.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poesía completa*, Madrid: Galaxia Gutemberg, 2011.
- GOROSTIZA, José, *Poesía*, México: FCE, 1964.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario, *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales*, A Coruña: Netbiblo, 2004.

- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, "Día 13", en *Obra poética*, Madrid: ALLCA XX, 1998.
- LOTMAN, Yuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo, 1970.
- LVOVSKAYA, Zinaida, *Estilística funcional*, Madrid: Encasa, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- MAILLARD, Chantal, *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- MAILLARD, Chantal, *La baba del caracol*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
- MAILLARD, Chantal, "Mejor no digas nada", en *Matar a Platón*, Madrid: Tusquets, 2004.
- MARTÍ, José, "Dos patrias", en *Poesía completa*, México: UNAM, 1998.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio, "Ciertamente", en *Delante de la luz cantan los pájaros*, México: FCE, 2000.
- MORA, Vicente Luis, *El lectoespectador*, Madrid: Seix Barral, 2012.
- PAZ, Octavio, *La casa de la presencia. Poesía e Historia*. Obras completas, México: FCE, 1994.
- PAZ, Octavio, "Piedra de sol", en *Obra poética (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PIZARNIK, Alejandra, "Por un minuto de vida breve", en ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1999.
- TABLADA, José Juan, "La cruz del sur", en *Material de lectura*, México: UNAM, 2000.
- TODOROV, Tzvetan *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2009.
- VALLEJO, César, "Piedra negra sobre una piedra blanca", en *Poemas humanos*, Madrid: Losada, 2002.
- VERA BARROS, Tomás, "Postexperiencia y poética. Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Caos de la literatura argentina", en *Cuadernos de literatura*, N° 29, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011, en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4750> [última consulta 4 de julio de 2015].



