



**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 licenciente 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 licenciente.



**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.



## 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 incompreensión. 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 redescritivo, 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.