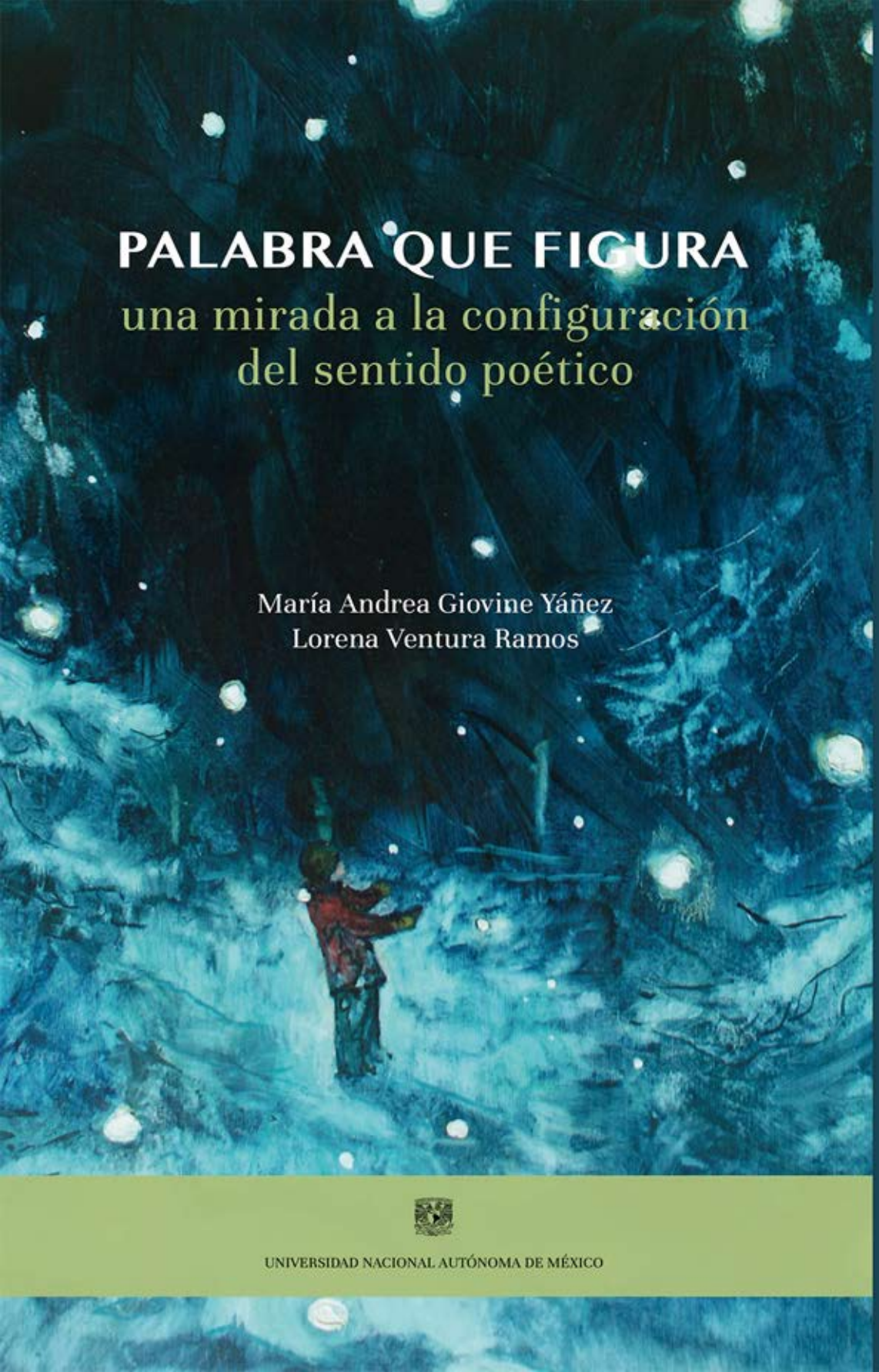




PALABRA QUE FIGURA

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.



ENALLT ESCUELA NACIONAL
DE LENGUAS, LINGÜÍSTICA
Y TRADUCCIÓN UNAM

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.¹ 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

¹ 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 telenovalesca 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 abrió 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 “rpopheessagr” 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*),² 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

² 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 filias 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 innaccesible. 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.