



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.



Habitar la superficie

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

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

¹ Alessandro Baricco, *Tierras de cristal*, pp.65-66.

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

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

POR UN MINUTO DE VIDA BREVE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *loc.cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Citado por Vicente Luis Mora, *El lectoespectador*, p. 43

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

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

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

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

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

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

⁸ Tzvetan Todorov, *La literatura en peligro*, p. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, pp. 104 -105.

¹¹ Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, p. 80.

¹² *Ibid.*, p.72.

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

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

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

¹³ *Ibid.*, p. 71

¹⁴ *Ibid.*, p.73

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CIERTAMENTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Chantal Maillard, *La baba del caracol*, p.41.

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

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

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

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

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

¹⁸ Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, p. 28.

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

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

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

¹⁹ *Ibid.*, p. 30

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Muriel Barbery, *La elegancia del erizo*, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p.186.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Alessandro Baricco, *Esta historia*, p. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ André Comte-Sponville, *Diccionario filosófico*, p. 477.