



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Facultad de Traducción e Interpretación



TESIS DOCTORAL

**“EL PROYECTO LÍRICO PERMANENTE:
LA COMUNICACIÓN EN LA POESÍA”**

Silvia Graciela García

Las Palmas de Gran Canaria

2017

ÍNDICE

Agradecimientos.....	11
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1. Fundamentos previos. Premisas conceptuales. Objetivos.....	15
1.2. Estructura de la investigación y metodología.....	33
2. EL MODELO LITERARIO.....	39
2.1. El diálogo de Homero.....	57
2.2. Los agentes de la Musa: los poetas, los rapsodas y el lector universal.....	59
2.3. La recepción: el lector → el autor → la Musa, y viceversa.....	83
2.3.1. Las plantas de Wislawa.....	109
2.4. La brillante empresa de Emily Dickinson.....	113
3. EL PROYECTO LÍRICO PERMANENTE.....	117
3.1. «Ruiseñor en las sombras»: ritmo, música, oído.....	123
3.1.1. La torre de Quevedo.....	147
3.1.2. Síntesis, silencio y relevancia.....	159
3.1.2.1. Las líneas de Gunnar Ekelöf.....	169
3.2. Pasaje al Más Allá: la metáfora.....	171
3.2.1. El infierno de Issa.....	194
3.2.2. Efabilidad y expresabilidad.....	195
3.2.2.1. Los cuervos de César Vallejo.....	201
3.2.3. <i>Lost in translation</i>	203
3.2.3.1. El corzo de Tomas Tranströmer.....	214
3.3. «Yo»: un solo Dios verdadero.....	217
3.3.1. Los seres imaginarios de Borges.....	250

3.3.2. Relato, personaje, ficción.....	251
3.3.2.1. Los espíritus de Shakespeare	260
3.3.3. Primeras causas y últimas razones.....	261
3.3.3.1. La fiesta de los dinka	280
3.4. El mirlo de Wallace Stevens.....	283
4. CONCLUSIONES	289
5. BIBLIOGRAFÍA.....	303

AGRADECIMIENTOS

Todos y cada uno de los aspectos de este trabajo han sido posibles gracias a la ayuda en todos los planos posibles, de los más prácticos a los más simbólicos, de

José Ismael Gutiérrez

Gabi Bayha

y Perla Altschuler.

En el proceso de lectura y cotejo, ha sido constante la asistencia de

Miguel Ángel González

y el personal de la Biblioteca de Humanidades de la ULPGC.

También es preciso destacar la colaboración de los gestores en los centros de atención al lector de:

la Academia Argentina de Letras

la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

y la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina,

que atendieron consultas y buscaron documentos para una desconocida al otro lado del mar.

A estas personas debo mi reconocimiento incondicional.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. FUNDAMENTOS PREVIOS.

PREMISAS CONCEPTUALES. OBJETIVOS

El deseo que inspira este trabajo es el de presentar a la poesía como una acción de modelo universal. Por «poesía» se alude aquí al actual género lírico, pese a la hospitalidad de la palabra «poesía» a lo largo de la historia¹: poesía como toda forma de arte verbal, poesía oral y escrita, poesía en todos los idiomas actuales y pasados –con sus especialísimas gramáticas y modos de representación–, e incluso poesía como experiencia estética del mundo en cualquier sujeto humano. Entre todos estos sentidos y otros posibles, este texto se ocupa de lo que hoy entendemos por lírica, y, para mayor claridad, de los poemas versificados. La identificación de «poesía» con poemas versificados no implica en modo alguno un desaire a otras alternativas (los llamados poemas en prosa o prosa poética; las creaciones gráficas sin palabras que algunas perspectivas y autores consideran poemas), sino un punto de partida y el valor elegido para organizar el material de las siguientes páginas. Que, como se explica, tratan de textos en verso cualitativamente líricos y no, por ejemplo, textos en verso didácticos o festivos o de cualquier otra especie, aunque distinguir entre cualidad lírica y no lírica puede resultar en ocasiones difícil y extremadamente subjetivo. Separar el verso de la prosa es una operación técnica y visible, mientras que «lo lírico» es a veces evidente a la mayoría y otras veces depende de cada intérprete particular.

Aquí el interés se pone en esa fuerza, o paradigma, que es responsable del *Poema de Gilgamesh* (c. 2500-2000 a. C.) y del *Cantar de mio Cid* (finales del siglo XII o principios del XIII) –pues, pese a su narratividad intrínseca, su versificación y su lenguaje sellan su destino de textos líricos–; de los versículos del Génesis, los salmos hebreos, los hexámetros griegos y los sonetos itálicos, isabelinos, etc.; de los haikus japoneses, las casidas árabes y los sūкта hindúes; de todas las formas métricas convencionales y de los

¹ Algunos acercamientos concisos a la evolución del concepto de «poesía» y del término «literatura» pueden encontrarse en Aguiar e Silva (*Teoría* 11-4), Jordi Llovet et al. (32-4) o Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar (75-87).

versos libres; de los grandes poemas que nacieron en la oralidad y luego pasaron al registro escrito (la *Ilíada*, la *Odisea*); de los poemas que aún hoy conservan su estatus de «literatura oral» (el *Mwindo* congolés, el *Ulahingan* de los manobos filipinos) y de todo lo que se origina como poema en el mundo de la escritura, que es la realidad de prácticamente toda la poesía publicada en nuestros días. Es decir: nos referimos a un paradigma que es uno y permanente, tanto para los sumerios en el 3000 a. C. como para los poetas de la actualidad; tanto para los idiomas occidentales como los orientales; tanto para los poemas más breves como los más extensos; tanto para las composiciones que se redactan con letras como para las que se enuncian con la voz, con la única condición de que todas estas formas poéticas estén hechas de lenguaje (palabras, gramática) y dibujen un patrón rítmico que llamamos verso.

«¿Qué es la poesía?» ya no es una pregunta, sino una especie de tierna broma retórica tras siglos de discusión. Para Genette, es una pregunta tonta y «las preguntas tontas no merecen respuesta» (*Ficción* 11). Podría acordarse, algo más generosamente, que es una pregunta eterna, condenada al mismo tiempo a existir y a nunca ser contestada con toda la verdad, probablemente porque esa verdad reside dentro de las creaciones lingüísticas que constituyen la poesía y no fuera de ellas: fuera de ellas se habla con otro lenguaje, un metalenguaje que parece insuficiente para atrapar aquel lenguaje original que se expresa a sí mismo. Todo esto es un secreto a voces, es decir, ningún secreto, lo cual no impide que los interesados volvamos una y otra vez a tratar de descifrar la poesía como mariposas tentadas por un fuego invencible. Las mariposas que caen dentro del fuego ya son parte de él y no pueden nombrarlo sino a través de su propia combustión: quizá la historia de la poética sean esos mensajes que circulan entre las mariposas del borde y las mariposas en llamas, mensajes que nunca podrían ser equivalentes, pues nacen de dos experiencias distintas. Cada bando tiene sus ideas acerca de ese fuego. Emily Dickinson (1836-1886), que ardía en él, dijo en una carta a Thomas Higginson (1823-1911): «Si leo un libro [y] me deja el cuerpo tan frío que ningún fuego me puede calentar sé que *eso* es poesía» (*Cartas* 55).

Poesía es, entonces, una praxis distinta para cada uno, como todas las empresas existenciales, pero, aun así, tiene una unidad que la hace ser lo que es, y no antropología, ni gramática, ni filosofía, ni crítica literaria. Si bien cada nación, cada pueblo, cada

cultura, cada forma poética, cada autor y cada obra reclaman su propia parcela de estudios poéticos porque poseen características únicas, tiene que existir –esta es la idea de base– una potencia original que despierta en todas estas instancias y agentes aquello que todos llaman «la poesía», o, hasta podríamos arriesgar con un capricho lingüístico, «lo» poesía. Se trataría, entonces, de un modelo abstracto cuya realización admite un verdadero sinfín de posibilidades, de resultados completamente diferentes; y, sin embargo, todos los sujetos a cargo (desde los aedos griegos a los premios Nobel, desde los payadores y repentistas a los más canónicos bardos de la historia), todos los «emisores», saben perfectamente de qué se trata su arte, lo dominan, comprenden cómo es la cosa. Mucho más aún: todos los «receptores» de poesía tienen una idea muy profunda sobre lo que es la poesía, incluso aunque preguntáramos y no fueran capaces de dar una clara definición. Debe reconocerse, no sin humor, que estos casi dos milenios y medio de teoría poética en Occidente tampoco han logrado esa «clara definición» sobre lo que seguramente es uno de los temas más estudiados de la historia, y además, como dijo Jorge Luis Borges (1899-1986), no poder definir algo no quiere decir que no sepamos lo que es: «cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo» (*Arte* 33). Y pocos renglones más adelante añadía:

Esto significa que sabemos qué es la poesía. Lo sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país (*Arte* 34).

Esto podría ser porque a la poesía no le gusta ser tasada desde afuera: a semejanza de la fotografía analógica, la captura se realiza con una cámara exterior (signos gráficos, signos fónicos), pero la imagen sólo se revela en la oscuridad del laboratorio interno. Entonces, para los propósitos de este estudio, poesía es una manifestación del arte verbal, escrito u oral, que se adecua a un patrón rítmico y cuya motivación es esencialmente estética, «lírica». ¿Por qué el deseo de presentar a la poesía como una «acción de modelo universal», según el arranque de este escrito y, además, en qué se basaría el modelo para poder sostenerse como tal? La primera parte

de la pregunta puede responderse así: tiene que haber una línea de comunicación entre todos los agentes de poesía a través del tiempo. Tiene que haber una matriz generadora, un arquetipo, cuyas fulguraciones representen ese origen común, por encima de las estructuras mentales que imprime cada idioma en la psiquis de las personas. Tiene que haber un «acuerdo», un consenso que nos permite reconocer la poesía en textos milenarios –cuando el mundo físico era tan distinto del actual que puede parecer de ciencia ficción–, en textos de lenguas radicalmente extrañas –con la condición de que hayan sido traducidos para nosotros–, y este acuerdo debe ser alcanzado por emisores y receptores en lo que es esencial a él. Precisamente, lo que es «esencial a él» apunta a la segunda parte de la pregunta, a las condiciones que exige el modelo de la poesía para realizarse. En este trabajo, se han identificado tres, y sobre ellas versarán las distintas partes del análisis:

- 1.– La música,
- 2.– La metáfora,
- 3.– El «yo».

Esto quiere decir que los tres elementos deben estar presentes de una manera que es específica del lenguaje poético, que ninguno puede faltar, y que deben ponerse en relación también según las vías y mecanismos habilitados por la poesía. Por esta razón, tanto Wang Wei (China, 699-759) como Nezahualcóyotl (antiguo México, 1402–1472) o como Ko Un (Corea del Sur, 1933), tanto el rey David (Israel, 1040–966 a. C.) como Blanca Varela (Perú, 1926–2009) o como Wallada bint al-Mustakfi (Andalucía 1001–1091), tanto Nina Cassian (Rumania, 1924–2014) como Salvatore Quasimodo (Italia, 1901–1968) o como Antonio Gamoneda (España, 1931) corresponden a una misma estirpe, la de los que emplean estos tres elementos en el tejido del arte verbal versificado para entregarlos a la sociedad con un sello permanente llamado poesía. «Permanente» es una palabra importante, porque quiere decir que la esencia poética, una vez impregnada en el texto, ya no puede dejar de existir, lo cual suscita el debate sobre si la poesía es una propiedad intrínseca del lenguaje o depende de las condiciones de recepción, como postula Hans-Robert Jauss (1921-1997) en «Literaturgeschichte als

Provokation der Literaturwissenschaft» [«La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», 1967]. Otro aspecto de interés en esta tríada de factores es el siguiente: la «música» o factor de ritmo es un elemento formal; la «metáfora» o factor de lenguaje es una combinación de forma y contenido semántico; el «yo» o factor de identidad es un elemento de contenido suprasemántico que, desde la perspectiva aquí elegida, señala directamente a la poesía como una estructura del pensamiento con objetivos propios.

Tratar a la poesía como un programa, un modelo de elementos de base constantes en el tiempo y en el espacio daría la posibilidad de:

- a) interpretar todas sus variantes y manifestaciones sin que esto afecte su esencia;
- b) organizar a emisores, receptores y críticos como agentes del mismo modelo con diferentes funciones;
- c) captar una unidad en el trabajo de los emisores: verlos como las figuras individuales que son, pero estratégicamente dispuestas al servicio de una fuerza colectiva (hasta aquí, «los lectores» o «los receptores» son contemplados como un grupo ideal, que reacciona según ciertos patrones, pero «los poetas», de un modo u otro, siguen representando lo particular que no puede generalizarse)².

Una matriz poética, un proyecto permanente, con su diseño, sus objetivos y sus efectos a gran escala, puede ayudar a percibir mejor el fenómeno de la poesía sin interferir con la praxis de los poetas, ni dirigirla, ni contradecirla: «dirigir» remite a las corrientes preceptivas que dominaron ciertos períodos de la historia, como el largo Medioevo (siglos V-XV), en gran parte subsidiario de Horacio (65-8 a. C.) y de las retóricas clásicas –o al menos de las canónicas ideas griegas y latinas esparcidas en textos de diferentes autores antes de nuestra era–. Con «contradecir» se alude a la mayoría de las teorías poéticas, que siempre surgen inteligentemente para paliar algún problema

² Este enfoque cambia al ubicar a los emisores dentro de un conjunto con objetivos comunes.

central pero no pueden evitar desnudar otro, de igual centralidad. Muestra de ello es que la inicial teoría de la mimesis explicó la vocación poética de «hablar del mundo» mediante modelos alternativos de realidad, pero descuidó las razones y los procesos creativos que llevan a los poetas a generar poesía. La teoría de la expresión fue directamente a la creación personal, pero casi indujo a considerar la obra como un apéndice del autor, un «síntoma» del autor, para decirlo con una metáfora del mundo psi. El formalismo ruso situó por fin la obra, el texto, como objeto de estudio e inició la verdadera «ciencia poética» o literaria pero, para constituirse, tuvo que soslayar la interacción de la sociedad y la historia con la poesía. La línea marxista recuperó a la sociedad, pero volvió a aplicar una cierta preceptiva sobre la obra poética –una creación individual– como instrumento deliberado de educación social. La teoría de la recepción fue muy oportuna en el rescate del lector como fuerza histórica singular y plural, pero ignoró por completo al emisor, sin el cual no hay obra, no hay recepción y no hay realmente poesía.

Todas las corrientes mencionadas y las restantes perspectivas y disciplinas (los filósofos siempre se han ocupado del problema de la poesía: a partir de la modernidad, Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger entre los más nombrados; por su parte el estructuralismo, la semiótica, el deconstructivismo, la hermenéutica, el psicoanálisis, etc., dotaron de gran brillo teórico al siglo XX); todas estas posiciones, decíamos, no sólo aparecen para dar respuestas a las necesidades de la historia, sino que aportan tonos imprescindibles a la dialéctica de la poesía. Ya no se podría imaginar el conocimiento poético sin alguno de estos discursos: están integrados a nuestro capital interno. La «verdadera» poesía, por su parte –los poemas, los textos que conforman el género lírico–, sigue su camino sin reparar en ninguna teoría y hasta parece, en ocasiones, que se tratara de dos perfectos e incompatibles desconocidos. ¿Existe, por alguna vía de argumentación, forma de relativizar este divorcio profundo? Esta es una de las preguntas implícitas en este estudio.

Cuando hablamos de «divorcio» nos referimos a lo siguiente: los poetas, al actuar como tales, al componer sus obras, no se cuestionan si están reflejando un aspecto exterior o interior de realidad, o si están creando la realidad a partir de sus palabras. No están preocupados por la clase de implicaciones que los lectores o receptores extraerán

de sus textos (salvo que se trate, por ejemplo, de disidentes en un régimen político agresivo, pero esta es una preocupación extrapoética). Los poetas no se inmutan por el *ranking* de posiciones que tanta ansiedad causa a los filósofos, y que la mayoría de las veces, aunque no siempre –nobleza obliga–, estos últimos resuelven ubicando la filosofía por encima de la poesía. Solución que, para nuestra sonrisa interior, algún teórico del mundo psi podría considerar un acto fallido, una especie de reconocimiento a un lenguaje con el que sería muy difícil competir, si no fuera porque dicha competencia es terriblemente absurda: cada modo de decir tiene su lugar específico. Es verdad que el primero en establecer el predominio de la filosofía fue Aristóteles (384-322 a. C.) en su *Poética*: «la poesía es más filosófica y noble que la historia» (Aristóteles, Horacio y Boileau 30). Esa cita tan repetida da a entender que todo está por debajo de la filosofía, pero, en tiempos de Aristóteles (es decir, en tiempos de la fundación del mundo), los términos «filosofía» y «poesía» representaban cosas tan distintas de las actuales que la auténtica pelea entre las pandillas podría desplazarse hacia pasado el Renacimiento (Kant, Hegel), más cerca de los significados de hoy. Es más: como han observado los teóricos, al nombrar a la poesía, probablemente el Estagirita no estuviera pensando en la lírica (salvo que englobase en este género a la aulética, a la citarística y a la ditirámica), o, como mínimo, no únicamente en la poesía lírica, sino también en la tragedia, la comedia y a la epopeya.

Volviendo a los poetas *sensu stricto*, ellos tampoco se angustian, en el fragor creativo, por el «eje de la combinación», el «eje de la selección» (términos de Jakobson en «Linguistics and Poetics», 1960) o los «*couplings*» (Samuel Levin en *Linguistic Structures in Poetry*, 1962); al menos, no en forma teórica, aunque desde luego estos problemas formales sí exigen resolución inmediata durante la composición. La diferencia es que el emisor poético no los observa como entelequias abstractas, sino como aspectos materiales de la palabra y la estructura que está empleando en ese momento. Pese a la sugerente presencia fantasmal de un interlocutor, con o sin rostro, el emisor poético no se dirige a una persona o personas específicas, a veces ni aunque se lo proponga: Píndaro (c. 518- 438 a. C.) no podía tener la más precaria idea de cómo sería leído hoy, ni en el 1200 d. C., ni dentro de siete siglos. Es decir, la «recepción» no es un verdadero problema para el emisor, a diferencia de lo que sucede en la

conversación normal. En general, las páginas más sofisticadas de los teóricos representan algo fundamentalmente distinto de lo formulado por los poetas. Por supuesto, la poesía es un lenguaje estético, mientras que la teoría y la crítica no pueden serlo, ya que entonces dejarían de ser instrumentos de reflexión para convertirse en el objeto de estudio. Pese a la lógica de este argumento, queda a veces la sensación de que ambos lenguajes hablan realmente de cosas dispares, como, una vez más, lo expresaba Borges (*Arte* 16): «Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas».

Borges parafraseaba, a su vez, un famoso poema de Walt Whitman (1819-1892), «When I Heard the Learned Astronomer» [«Cuando oí al docto astrónomo»], en el que el héroe del poema se enfrenta a «pruebas, cifras, cartas, diagramas» en una conferencia de astronomía; «hastiado» de pronto de todo eso, sale a la oscuridad de la noche y mira «las estrellas / de vez en cuando, en perfecto silencio» (Whitman 722)³. Justamente, el poema resume la tensión entre estas dos perpetuas prácticas humanas (ciencia y poesía) en ocho versos. A esto se refería la alusión ligeramente malvada de las líneas de más arriba: si bien cada discurso cumple su función única, que no puede sustituir ningún otro discurso (la filosofía dice ciertas cosas de una manera, la crítica literaria de otra manera, la poesía abrumadoramente de otra manera), lo inviable es establecer una jerarquía de «importancia» o primacía entre ellos: para empezar, porque cada saber tiene su ámbito de preguntas y respuestas, que no es intercambiable por ningún otro. Y luego porque, en el contexto del mundo, fuera de los *ghettos* de cada disciplina, la poesía sería, con mucha distancia, lo más escuchado. En la guerra de lenguajes, la lira gana por amplio margen no sólo con sus palabras, sino, y quizá especialmente, con sus estratégicos silencios, a través de sus distintos canales de llegada al público. Es más que ilustrativo este extenso fragmento de la introducción a *52 Ways*

³ «When I heard the learn'd astronomer, / When the proofs, the figures, were ranged in columns before me, / When I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and measure them, / When I sitting heard the astronomer where he lectured with much applause in the lecture-room, / How soon unaccountable I became tired and sick, / Till rising and gliding out I wander'd off by myself, / In the mystical moist night-air, and from time to time, / Look'd up in perfect silence at the stars» (Whitman 721).

*of Looking at a Poem [52 maneras de mirar un poema]*⁴, de Ruth Padel (Inglaterra, 1946), no sólo por sus datos precisos sino por describir una situación que, a simple vista, se replica en diferentes grados por toda Europa y el continente americano:

En la actualidad nos hallamos en el centro de un gran renacimiento de la poesía en Gran Bretaña. Empezó a fines de los setenta y sigue con gran fuerza. Ni siquiera en las épocas más brillantes de la poesía inglesa, como la isabelina o la victoriana, los poetas éditos habían desarrollado tantas maneras de decirle cosas a la gente en tantos estratos sociales. Los poetas, apoyados por productores de radio y gestores de arte en todo el país, se dirigen a nuevos públicos. El programa «Poems on the Underground» (poemas en el metro) se viene ocupando de colocar poemas en los espacios publicitarios del subterráneo de Londres desde 1986. Los poemas gustan muchísimo, y la idea se replicó en el transporte público de todo el mundo, desde Dublin y Viena hasta Helsinki, San Petersburgo, Oslo y Moscú. Los festivales de poesía causan sensación en toda la geografía británica [...]. En todas partes, las asociaciones de poesía alimentan e interpelan un verdadero apetito de poesía en la Gran Bretaña actual, organizando talleres, concursos, lecturas. Los poetas británicos viajan constantemente a hacer lecturas. [...] La poesía está activa todo el tiempo, en todo el país (1; la traducción es nuestra)⁵.

La poeta y crítica literaria inglesa habla entonces de un «renacimiento» nacional de la poesía: pese a la proverbial impopularidad del género, que solemos dar por cierta sin pensar mucho, enseguida nos es familiar este abanico de «talleres, concursos, lecturas» de poesía; tenemos noción de la miríada de editoriales independientes que

⁴ Este juego intertextual replica el título de un famoso poema de Wallace Stevens (1879-1955), «13 Ways of Looking at a Blackbird» [«Trece maneras de contemplar un mirlo»], que precisamente ocupa un lugar central en el presente trabajo.

⁵ «We are in the middle of a large-scale renaissance of poetry in Britain today. It began in the late seventies and is still going strong. Never, even in the most glamorous eras of English poetry, like the Elizabethan or Victorian, have so many published poets been developing new ways of saying things to people in so many parts of society. Supported by radio producers and arts administrators all over the country, poets are reaching out to new audiences. “Poems on the Underground” has been slipping poems into advertising spaces on the London tube since 1986. The poems are much loved, and the idea has been copied on public transport around the world, from Dublin and Vienna to Helsinki, St. Petersburg, Oslo and Moscow. Poetry festivals have burst out all over Britain [...]. Everywhere, poetry societies both feed and speak to a real appetite for poetry in Britain today, running workshops, competitions, readings. British poets are constantly travelling to read. [...] Poetry is active all the time, all over the country».

publican poesía al margen del mercado; sabemos que la explosión tecnológica también ha habilitado blogs, foros, podcasts, intervenciones poéticas de toda clase. Al mirar apenas bajo la superficie de los lugares comunes, es verdad que «la poesía está activa todo el tiempo», y no como praxis idealizada y solitaria de los emisores, sino en el mundo visible de la recepción. Esto no invalida, sin embargo, que los clásicos problemas del discurso lírico se reediten constantemente, y esos problemas son la sustancia de nuestro análisis. Precisamente, esos problemas dan su esencia a lo que entendemos por poesía. Ni la vigencia esencial del género desautoriza los problemas, ni los problemas pueden impedir la vigencia esencial del género. El mayor aporte de la teoría es entonces comprender, conciliar y tratar de explicar las cosas en lenguaje inteligible.

Sobre la ya aludida rivalidad entre filosofía y poesía, René Wellek (1903-1995) y Austin Warren (1899-1986) comentan en su clásico tratado *Theory of Literature [Teoría literaria, 1949]*:

Se puede retroceder a una época en que la literatura, la filosofía y la religión coexisten sin diferenciación neta; entre los griegos acaso se pudiera poner como ejemplos a Esquilo y Hesíodo. Pero ya Platón puede hablar de la disputa entre poetas y filósofos como de cosa antigua [...] (35).

Unas observaciones muy oportunas de Enrique G. Gallegos, en su ensayo «Tensiones entre poesía y razón en Platón. Inspiración, posesión y demencia divina», nos pueden servir también para explicar esa indistinción:

Las relaciones entre la poesía y la filosofía no han sido fáciles ni cordiales. Desde el más remoto origen de la civilización occidental, la poesía había constituido el fundamento de la cultura. En la Grecia primitiva, aun la filosofía debía expresarse bajo las formas de la poesía. Jenófanes, Heráclito y Parménides tienen que hacer uso del verso cuando expresan sus ideas. Sus grandes obras son a un tiempo monumentos de la razón y de la poesía (62).

Y enseguida agrega el autor: «En estos filósofos ya se vislumbran [...] los primeros enfrentamientos entre razón y poesía, entre visión ordenada y visión caótica, entre orden y desorden» (62), lo cual ofrece una bella ocasión de pensar en esta rivalidad del «orden» y el «desorden», de lo «racional» y lo «irracional», de comprender mejor la entrada del mundo psi –con su espectacular creación: el inconsciente– en este complejo asunto, y de anticipar el punto de vista que domina nuestro trabajo. Los términos «desordenado» e «inconsciente» no equivalen entre sí, aunque puede aceptarse que, desde una visión ingenua, tienen puntos en común. Sin embargo, «desordenado» e «inconsciente» no son de ninguna manera sinónimos de «irracional». Si la persona es un animal racional, si su principio ordenador es la razón, se sobrentiende que lo «irracional» queda obturado a su alcance, pero mucho más en el campo del arte y aún mucho más en el campo del arte verbal, donde las decisiones sílaba por sílaba y omisión por omisión no tienen fin. Casi podría afirmarse que es al revés: el emisor poético –en el estricto y en el amplio sentido: como creador de textos líricos y como creador literario, en general– tiene que estar muy seguro de su tierra firme para dejarse arrastrar por el inconsciente. Seguir sin despegarse el camino del logos no tiene riesgos; ir y venir por los piélagos oscuros es lo difícil. Un matemático, por ejemplo Leonhard Euler (1707-1783), puede componer su concepto de «número imaginario⁶» siguiendo razonamientos estrictamente lógicos *de una dirección visible*, y concluir que:

$$i^2 = -1$$

No quisiéramos, en este punto, resistirnos a la ironía de señalar que todos los números son imaginarios, como los triángulos, las palabras y los lestrigones, pero, por supuesto, comprendemos que «número imaginario» es un concepto técnico y así debe ser tratado. Con la fórmula «dirección visible» se pretende mostrar que, en la matemática, avanzamos por la secuencia de la ecuación con toda puntualidad, de izquierda a derecha, sin que falte ni sobre ningún elemento y sin interferencias de otras lógicas paralelas, oblicuas, circulares o de la forma en que se las quiera representar.

⁶ Un «número imaginario» es un número complejo cuyo cuadrado es un número real no positivo. También se lo puede definir como un número complejo cuya parte real equivale a cero.

Todo lo que está ante los ojos es lo que piensa la mente. Otro ejemplo pertinente: cualquier botánico puede afirmar que «la fotosíntesis es la propiedad de las plantas de convertir la energía luminosa en energía química» apoyado en la empiria. Lo difícil es no apoyarse en la empiria ni en una ecuación demostrable y aun así componer una fórmula lingüística llena de criaturas insólitas, multiformes, diferentes, y que *igual tenga sentido*, como, por ejemplo, la del verso de Lope de Vega (1562-1635) «Noche, fabricadora de embelecocos» (*Rimas* 137), o la del verso de la *Eneida* (siglo I a. C.) «¿Crees que esto preocupa al polvo y a las sombras de los muertos?» (Virgilio 240); o incluso la imagen plasmada por Ko Un en su poema «El perro muerto»: «Las hojas ladraban al reverdecer / mientras caía la lluvia sobre ellas» (Ko 36).

Podría argüirse que cualquiera de estas construcciones de palabras no tiene el sentido único, la «lógica manifiesta» de una ecuación matemática o de la definición de un proceso químico, pero no puede negarse que cada una de ellas tiene sentido, y más aún: que tiene una variedad de sentidos según lectores y lecturas. No falta lógica; hay una serie de líneas lógicas, muchas de ellas por siempre escondidas y disfrazadas, latentes –como en los sueños–, que confluyen en una formulación. Es posible elegir, es posible combinar, es posible conseguir un botín de cosas por el precio de un solo verso, y esto sin siquiera saltar al poema completo. El emisor poético –el poeta– está tan seguro de su tierra firme, de su base racional, que puede decir lo que quiera. Tal vez se trate de una afirmación temeraria, pero estas páginas se hacen cargo, y lo hacen en forma explícita. Ya que este «decir lo que quiera», esta facultad del emisor poético es a su vez otro de los grandes vórtices del mundo de la poesía: ¿de veras es posible decir aquello que se busca, se intenta y se quiere decir? Dos principios de la pragmática, el de efabilidad y el de expresabilidad, son las herramientas con las que se explora más adelante este problema: si captamos la poesía es porque no hace más que declararse continuamente, como es su propósito y su función en el diseño de algo llamado «realidad», también conocido por el alias de «historia».

Lo cierto es que la poesía existe, y, si existe, es porque existe para las personas, para los sujetos humanos. Percibimos algo cuyo nombre es poesía: la percibía Homero (c. siglo VIII a. C.), sea quien haya sido; la percibían los rapsodas y el público de Homero; la han percibido todos los críticos y estudiosos de Homero, todos sus lectores, hasta hoy,

y esto seguirá así mañana y dentro de trescientos años. Y es como es porque, antes de Homero y antes de todos los poetas (no antes temporalmente, sino antes como principio generador) ya preexiste un modelo del cual todos participan, y si resuena aquí el eco de Platón (c. 427-347 a. C.) es porque, en efecto, Platón lo había intuido y lo llamó «la Musa» o «la diosa». Era una metáfora y no quería decir otra cosa que «la poesía», una organización que tenía su propia razón de ser, sus métodos y sus planes. La metáfora de la poesía como piedra imantada, como «piedra heraclea», que presenta Platón en el diálogo *Ion* –y que se expone páginas más adelante–, es imbatible en el imaginario sobre la forma de ser y actuar de la poesía, porque ofrece una buena visualización del diseño que interesa a este estudio.

Podemos representar el sistema de la creación poética con el siguiente diagrama:

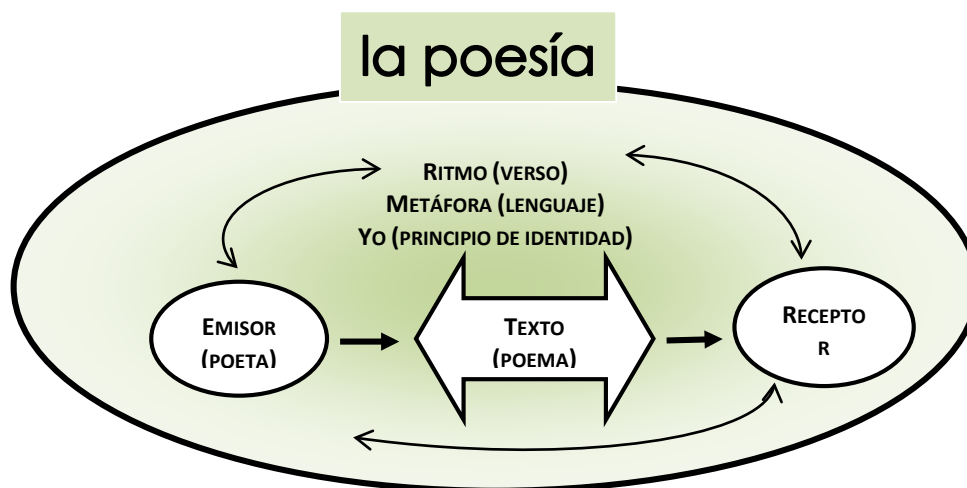


Figura 1 – La poesía como sistema.

¿Qué significa el anterior dibujo? El óvalo donde todo ocurre es el radio de acción de la piedra heraclea (la poesía), y todo está conectado por su fuerza de atracción. Las flechas que circulan quieren representar esos electrones que fluyen en torno a los agentes en juego, uniéndolos. Estos agentes son el emisor, el texto y el receptor (ordenados así porque el emisor debe generar el texto que luego pasa al receptor) y las fuerzas constantes que actúan como embajadoras de la poesía (la «Musa») son aquí el ritmo, la metáfora y el «yo». Todas las piezas de la figura son interdependientes y operan

dentro de este sistema, la poesía, que las contiene. Las pautas de funcionamiento del sistema (el ritmo, la metáfora, el «yo») irradian por encima y a través de los agentes individuales (el poeta, el texto, el receptor), que sólo son tales al cumplir sus roles específicos. A su vez, el sistema no podría funcionar sin sus agentes: sería una cáscara vacía, un proyecto trazado idealmente pero incapaz de constituirse en realidad empírica.

El interés de nuestro estudio está puesto en ese sistema, en el edificio donde todo sucede, y sabemos que este edificio existe justamente porque hay poetas, hay público y, sobre todo, hay poemas, que son la verdadera materialización de la poesía. En cada poema –pero en todos y cada uno, sin excepción– deben actualizarse las condiciones por las que la poesía aparece en el mundo, es decir: el emisor poético debe llevar a cabo un trabajo lingüístico especial, y el receptor poético debe percibirlo para luego convertirlo en parte de su propia experiencia. La percepción de «lo que es» poesía es lo que genera las mayores ansiedades, ya que este concepto ha sido profundamente inestable a través de la historia, y mantiene su inestabilidad de un sujeto a otro, pues no todos percibimos las mismas cosas. En las arenas movedizas de la interpretación personal, y por eso mismo, debería ser posible señalar ejes seguros, técnicos, externos a la persona. El «ritmo» varía sin falta de individuo a individuo y de cultura a cultura: no hay lenguaje sin ritmo, pero el verso es una unidad convencional reconocible. Lo que es «lírico», «poético» será una eterna materia de discusión, pero hay consenso sobre lo que llamamos metáfora o «figuras del lenguaje» pese a su casi infinita variedad. En cuanto al «yo» o protagonista de los textos poéticos, la contienda puede ser interminable, pero es acerca de la naturaleza de ese «yo», no acerca de su existencia. Que alguien habla a través del texto poético es evidente y no puede rebatirse; *quién* habla es la pregunta. Y una de relevancia nuclear para este trabajo, pues, en cierto modo, representa el acceso al sistema de comunicación que es la poesía.

La presente investigación parte, entonces, de una intuición sobre esa unidad o lógica interna del sistema poético: una intuición que, en cierto modo, se defiende del caos secular de la teoría poética y sus ramificaciones casi inmanejables. Se defiende también de la inevitable parcialidad de la teoría occidental, de la que no puede prescindir, pero sin dejar de cuestionarse que falta incorporar la otra mitad del mundo. Podemos tener estructuras mentales diferentes, pero un poema de Du Fu (China, 712–

770) cae en el centro de un lector occidental como un poema de T. S. Eliot (E. E. U. U.–Inglaterra, 1888–1965) cae en el centro de un lector oriental a través de todas las interpretaciones encontradas que sus distintos mundos cognitivos acaso prescriban.

El otro desacuerdo causado por la teoría tiene que ver, como ya se ha insinuado, con el rol del poeta: en la segunda parte del siglo XX, la alegría por el descubrimiento de la Arcadia que ofrecía el receptor poético llevó a minimizar exageradamente la figura fundamental del emisor, que es, en términos prácticos, el vocero de la Musa. Entre la revolución formalista, que ubicó al texto o «mensaje» en el centro de la escena (algo que la coyuntura histórica estaba reclamando desesperadamente) y el posterior dominio de las escuelas centradas en el receptor (estética de la recepción, estructuralismo, semiótica), se perdió un poco de vista que «los poetas» también son parte de «la sociedad» y responden a un esquema trascendente; que no son meros proveedores de textos para un receptor–consumidor. Toda la sofisticación con que la nueva ciencia literaria –inaugurada por los formalistas rusos– trató décadas más tarde a los receptores fue, por alguna razón, retaceada a los creadores de mensajes literarios. Tal vez fuera un ajuste de cuentas por la exaltación que los románticos habían dedicado al «autor» en el siglo XIX; tal vez esta actitud respondiera a los vertiginosos sucesos históricos, sociales y culturales del siglo XX, marcados por las grandes guerras y por el aparente reinado de la destrucción sobre la creación. La creación fue relativizada como fenómeno, o bien dividida para enfatizar al receptor, que «re-creaba» o «co-creaba» los textos, como si estos no fueran compuestos siempre por *un* emisor, en soledad, antes de toda recepción.

Pero los motivos aquí esbozados del conflicto con el emisor no son más que especulaciones; la medida de las cosas está en los textos de los teóricos, y en esos textos, desde nuestra perspectiva, hay una figura omitida. No se puede dar una imagen correcta del proceso de la comunicación poética si se soslaya a uno de sus agentes. Para que este proceso tenga sentido, para tratar de explicarlo, se deben considerar todas las partes que lo constituyen: dicho proceso es, para este estudio, «la poesía». En el esquema emisor–mensaje–receptor, que es el tema del primer capítulo, lo que está faltando es otra cosa: una teoría de por qué emisor–mensaje–receptor existen y cumplen una

función en el contexto específico de la poesía. ¿Quién determina los parámetros de este sistema y con qué fin?

Precisamente, la imposibilidad de señalar una persona o personas, una institución, un orden externo que dictamine el lugar preciso de los elementos en el mundo de la *poiesis*, es el apagón de todas las preceptivas. Estas han cumplido su papel en el esclarecimiento de las técnicas del arte verbal en distintos momentos de la historia: este mismo trabajo, como la mayoría, parte de la *Poética* aristotélica pese a su omisión evidente de lo que ahora llamamos género lírico. Reconocemos la influencia de Horacio, las diferentes interpretaciones de los teóricos renacentistas (Castelvetro, Robortello, Minturno) sobre «cómo componer» poesía, las versiones europeas del *ars* en Alonso López Pinciano (c. 1547-1627), Nicolás Boileau (1636-1711), Ignacio de Luzán (1702-1754) y un vasto etcétera. Incluso, las corrientes formalistas del siglo XX dieron su visión sobre *lo que hay que escribir*, al igual que las líneas ideológicas derivadas del marxismo; de algún modo, el más exaltado y lírico de los pensadores de la Antigüedad, Platón, deja clara su opinión sobre lo que se debe decir y cómo hacerlo (*Ion, Fedro, La República*).

30

Pero estas indicaciones, que podríamos considerar más formales (qué palabras conviene usar, cómo son las metáforas) o más morales (la poesía debe constituir un bien social o carece de propósito), si bien aportan su saber y sus temas de debate en ese plano del pensamiento, no pueden dar cuenta de la existencia del fenómeno poético. No pueden, sencillamente, porque no corresponden a ese campo de las explicaciones. La metáfora *debe ser* de este u otro modo, pero ¿por qué surge la metáfora? La poesía *debe proveer* un conocimiento, pero ¿quién decide qué clase de conocimiento, cómo se controla y por qué motivo este servicio sería necesario? ¿Podría un gobierno dictar leyes sobre lo que es y no es, lo que se permite o no se permite hacer a la poesía? Si tal cosa sucediera, ¿qué pasaría fuera de los límites de esa nación? ¿Habría que formalizar una «Comisión de la Poesía» por cada idioma, en vez de por cada país? ¿Qué pasaría con las comunidades que comparten idioma en diferentes partes del globo, pero prácticamente nada más (como en el emblemático caso actual del inglés, el castellano, el chino y otras lenguas muy difundidas)? Por supuesto, estas preguntas ni siquiera son retóricas sino intencionalmente absurdas, a fin de mostrar el punto en que todas las reglas y preceptos se vuelven imposibles.

Sin embargo, como se viene diciendo desde el principio, no sólo el conjunto de los poetas –los emisores– sino la sociedad en su rol de lectora saben perfectamente lo que es poesía, como en el caso proverbial según el cual la multitud siempre entona bien una melodía, aunque los oídos individuales difieran. Esto sucede porque –es una hipótesis que desarrollaremos más adelante– así como se percibe «la música», se percibe «la poesía», y, en esta equiparación, todo parecido con la realidad es cualquier cosa menos mera coincidencia. Ya se había anticipado que uno de los ejes inmutables de la poesía es la musicalidad. Si se percibe la poesía, es porque esta tiene una realidad independiente de todas las circunstancias biográficas de las personas –poetas, receptores y críticos– y en esta realidad las reglas internas no son establecidas por una voluntad humana sino por la misma naturaleza del fenómeno poético, integrado a su vez a los cambios de la historia. Desde esta óptica, cada elemento de base tiene su propio rango de detonaciones; por ejemplo: si lo musical es una condición de la poesía, también la supresión de este rasgo, que aquí será llamado «el silencio», debe representar un valor en la composición. Si sostenemos la centralidad de la metáfora en el lenguaje lírico, los temas asociados son aquello que es posible y aquello que no es posible decir a través de la construcción lingüística, algo que se discute desde el principio de los tiempos: ¿puede realmente decirse lo que se quiere decir? ¿Y qué es lo que se quiere decir? ¿Cómo sabe el emisor si ha dicho o no lo que quería decir? ¿Es el mensaje una fórmula plenamente consciente? ¿Cómo se vive esta experiencia desde el lado de la recepción? ¿Cómo evaluar lo que se ha dicho o fallado en decir cuando el texto que recibimos no está en su lengua original? ¿Cómo saberlo cuando la lengua original incluso ha desaparecido?

Y el más insidioso de los *qualia*⁷, el «yo»: ¿tiene el poema un protagonista, como una «fábula» o un relato? ¿De quién es la voz que habla? Y sobre todo: ¿para qué habla y sobre qué cosa? ¿Por qué es tan importante que esa voz hable? ¿Por qué motivo la escuchamos en nuestro rol de receptores? ¿También los emisores perciben «una voz»,

⁷ Como explica Arias Domínguez (28), «[l]as palabras, provenientes del latín, 'quale' y 'qualia' (plural neutro de 'quale') son utilizadas en filosofía de la mente por analogía con las formas, igualmente latinas, 'quanta' y 'quantum'. Con ellas se pretende designar ciertas propiedades de determinados estados mentales: las propiedades cualitativas o fenomenológicas de los estados mentales conscientes [...]». Retomaremos este concepto en la sección «Relato, personaje, ficción».

a riesgo de que esto suene vagamente a psicosis o enajenación? Una imagen clásica de la poesía es la que usa Platón para los poetas poseídos por la Musa en el diálogo *Ion*: «[...] los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo les ocurre a los poetas líricos [...]» («*Ion*» 256), y también: «Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía [...] la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos» (*Fedro* 30). De modo que la fantasía del «otro yo» no es exactamente una novedad dos mil cuatrocientos años más tarde. Podría decirse, casi como un oxímoron, que es una fantasía tradicionalmente perturbadora.

Es por estas razones y preguntas, constantes a lo largo de este trabajo, por lo que insinuamos desde ahora que no hay preceptiva y que, en rigor, no hay línea teórica que logre abarcar todos los problemas pendientes de esclarecimiento, mucho menos con sus nuevas formulaciones y bifurcaciones a través del tiempo. Como es lógico, tampoco la presente Tesis Doctoral viene a decir cuál es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, sino a trazar el bosquejo de una figura, una matriz, que actúa desde las sombras con su proyecto específico: la poesía.

1.2. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

En las líneas anteriores hemos especificado el punto de partida, la motivación de esta tesis y sus objetivos expresos: ¿qué sentido tiene abordar el problema de la poesía desde la teoría una vez más? ¿Para qué exactamente ha sido escrito este análisis? ¿Cuáles son, desde nuestro parecer, algunos de los puntos suspensivos que la teoría ofrece como materia de nuevas reflexiones? Sin duda, la función y el funcionamiento de un programa transpersonal llamado poesía es la más importante de las incógnitas. Entendemos que, después de la gran visibilidad que el siglo XX procuró al texto (el mensaje) y al público (el receptor), corresponde seguramente un nuevo examen de la significación del «poeta» (el emisor), pero también uno que dé respuesta al origen de la impresión de quiebre esencial entre la poética y la poesía, entre la teoría y la praxis. Estas son las inquietudes que nos planteamos y que actúan como puntos referenciales del mapa teórico sobre el que discurre el debate.

Una vez marcada la hoja de ruta que vamos a seguir, explicaremos en este apartado la división que le hemos dado a nuestro trabajo, el cual, como se puede apreciar en el índice, consta de dos grandes capítulos con sus respectivos subcapítulos y, en ocasiones, secciones menores.

El primer capítulo o indagación del «modelo literario» nos permitirá –siempre desde una ideología de base, es decir, no como un mero recuento de datos– observar algunos puntos de inflexión de la teoría poética en Occidente desde su aparición, aproximadamente entre Platón y Aristóteles, hasta la actualidad. Si bien la empresa suena demasiado ambiciosa para una investigación relativamente breve, el interés aquí será mostrar los puntos más destacados del marco conceptual para obtener una imagen de cómo son las cosas: qué es, básicamente, la poesía en el imaginario popular y en el imaginario especializado; cuáles son sus elementos excluyentes; cómo opera, según las líneas más notorias de lo investigado hasta el presente; cómo se comportan sus actores

principales; a qué responden, según la visión oficial, las manifestaciones de la lírica. Decir «versión oficial» no es ninguna ironía y no se pretende sugerir que haya una «versión extraoficial» que sería la verdadera; sí se sostiene que existen dos grandes discursos –lo que por otra parte es evidente–: el del conjunto de los textos poéticos, por un lado, y el de la reflexión sobre esos discursos, por el otro. Ya que esta división es insuperable por la misma naturaleza de ambos discursos, la pretensión aquí es ajustar el *zoom* sobre esos conceptos capitales: el emisor poético, el texto poético, el receptor poético, y la dinámica que los mueve dentro de un sistema de comunicación llamado poesía.

En el segundo capítulo, que da su nombre a la tesis, se expone la visión de la que parte todo nuestro estudio: la poesía es un «proyecto», «lírico» y «permanente», articulado por tres factores simultáneos. A cada factor –la musicalidad, la metáfora y el «yo»– se dedicará su propio desarrollo, con la atención a sus problemas específicos, validados no solamente por las ideas teóricas complementarias, sino por los mismos textos poéticos que, según nuestra interpretación, reflejan los supuestos de base. El comentario –si bien abreviado– de versos, citas literarias y poemas afines a lo razonado en estos párrafos no es un adorno sino un aspecto estructural del conjunto. Así, al examinar lo musical en el lenguaje poético han surgido aspectos de raíz, como las oposiciones entre oralidad y escritura, lo sonoro y lo gráfico, lo dicho y lo no dicho, la ostensión y la inferencia, la síntesis y la relevancia.

En cuanto a la metáfora, un tema de tan ingentes proporciones, se ha preferido aislar las aristas más significativas para defender la idea central que articula nuestra tesis sobre la poesía, poniendo a un costado los matices técnicos más generales o expansivos hacia el resto del lenguaje. En el camino, aparecerán los inevitables conflictos de efabilidad y expresabilidad; la expresabilidad motiva una toma de posición sobre lo que puede y no puede decirse, y la efabilidad nos va a conducir a otro de los grandes óbices de la expresión poética: la traducción.

Por último, el aspecto «yo» es probablemente el más polisémico, y con el fluir de las lecturas y los razonamientos va a dejar de operar sólo como uno de los tres ejes centrales de la poesía para revelarse también como el detonador de todas las cuestiones posibles. Será necesario repasar tópicos como «lo real», «lo ficticio», «lo imaginario»,

«lo simbólico»; establecer arduas y a veces paradójicas conexiones entre lo subjetivo y lo objetivo; preguntarse con toda seriedad si existe en la visión del «yo» algo que no sea construido, puesto en la vida por el lenguaje; y también cuánto de la experiencia colectiva del mundo y, en particular en el tema que nos atañe: cuánto del yo-Musa como generador de la poesía, forma ese magma propio y ajeno que hemos convenido en llamar «yo». Así establecido el protagonista de la trama lírica, una de las consecuencias de este giro en U será entonces discurrir sobre los propósitos del «yo», lo que en lenguaje común quiere decir: ¿para qué existe la poesía? ¿Cuál es su proyecto fundamental a través de la historia?

Finalmente, las conclusiones del presente estudio darán repaso a las nociones principales invocadas a lo largo de todo el texto. El mayor objeto aquí será centrarnos en la que, a nuestro juicio y después de enfrentar un panorama muy global, sirva para integrar todas las perspectivas y perfilar un modelo más comprensivo del funcionamiento típico de la poesía.

En el transcurso de nuestra investigación hemos intentado mantener una secuencia lo más clara posible en las distintas secciones: tras esta introducción, en la que nos hemos detenido en la figura de la poesía o Musa como gran protagonista y punto focal de cuanto va a decirse, todo lo que sigue se organizará en torno a tres ejes: la música, la metáfora y el «yo», sellados al final por las necesarias conclusiones. Si bien todos los subtemas dependen de las tres grandes categorías mencionadas, quizá sea inevitable que un trabajo sobre teoría poética tienda a desbordarse todo el tiempo. En la profusión de aspectos y preguntas implicados, ¿puede decirse que sobresale una perspectiva, una línea teórica en especial? Ciertamente, no nos ha asistido una única línea teórica, sino varias. En primer lugar, queda declarada la influencia formalista al tratar el texto poético como un objeto lingüístico cuya unidad de ritmo es el verso. Así, no faltan alusiones a Roman Jakobson (1896-1982), Víktor Shklovski (1893-1984) y otras figuras principales. Pero aquí el texto es visto también como un sistema con diversos planos o estructuras que coinciden y se resignifican unas a otras; y, en una escala mayor, el texto no sólo está inserto en el sistema más amplio de la producción y recepción de obras poéticas, sino que aun este macrosistema está determinado por el super-sistema que hace ocurrir todo: la poesía, con sus fines y su proyecto específico. En este modelo

puede reconocerse sin duda la mirada semiótica, que tal vez está en la constitución de todas las escuelas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Al hablar de los efectos de la poesía en la sociedad, se aludirá, con mayor énfasis, a la teoría de la recepción (Jauss, Iser...) y a las influyentes ideas de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) –renovador de la Hermenéutica–, pero sin desmedro de las líneas más sociales o de enfoque más histórico (desde los autores más cercanos a la crítica marxista a los antropólogos, sociólogos, sociolingüistas, etc.) que se ocupan del fenómeno lírico, de modo que no falta la perspectiva extralingüística en nuestro mapa conceptual. De hecho, la mirada del psicoanálisis, especialmente de Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961), aporta grandes espacios de reflexión, no por lo que el inconsciente pueda explicar en la obra lírica, sino por todo lo que hace la obra lírica «universal» para dar entidad al inconsciente. En el universo intralingüístico tampoco están ausentes las grandes definiciones de Ferdinand de Saussure (1857-1913), Noam Chomsky, César Chesneau Du Marsais (1676-1756); ni siquiera falta la pragmática, ya que provee su propia versión del *para qué* de los textos líricos y de las expectativas a ambos lados del canal de comunicación: Dan Sperber y Deirdre Wilson, William Croft y D. Alan Cruse, Teun van Dijk y afines no son extraños a estas especulaciones.

Por supuesto, los fundadores de la tradición poética de Occidente, como suele suceder, se distinguen en los primeros planos, y tanto Platón como Aristóteles no dejan de susurrar a lo largo de este trabajo y a través de otros grandes nombres como los de Horacio, los teóricos renacentistas (Patrizzi, Escalígero, Minturno) y la reedición de sus ideas en los debates del Romanticismo (Wordsworth, Coleridge, Goethe), las vanguardias poéticas (simbolismo, modernismo) o los nuevos acercamientos a la mimesis en el siglo XX (Merquior, Agamben). Una laguna importante, de la que nos hacemos cargo, es la de una teoría de Oriente que dé cuenta de la otra mitad del planeta: un punto ciego que se ha querido paliar, en lo posible, con las voces de los mismos poetas, quienes constituyen –junto con sus pares del Oeste, del Norte y del Sur– una poética aparte, tal vez el verdadero mensaje sumergido de «la poesía», de toda la colección de textos líricos que produce y ha producido la historia. Por eso, nada es más grato a estas reflexiones que invocar a los Pessoa y Li Bais, Safos y Dickinsons, a los anónimos y los archinombrados, a los remotos en el tiempo como Homero y Moisés y

los más contemporáneos como Ko Un y Wislawa Szymborska (1923-2012), y todos ellos a través de sus propias palabras (o de sus traducciones).

En resumidas cuentas, si hay algo que puede llamarse ecléctico, es el alimento de esta exposición. Pese a lo cual, si existe una médula que vertebre el conjunto, por dispares que parezcan los ángulos y las asociaciones, esa médula no es otra que la poesía, que aquí tiene el estatus de una voluntad o proyecto intencionado que no cesa de reeditarse puntualmente a lo largo del tiempo y en cada uno de sus días.

2. EL MODELO LITERARIO

Habla, no me ocultes lo que piensas, para que ambos lo sepamos.

HOMERO (*La Ilíada* 294)

Lo que llamamos «literatura» se entiende hoy, especialmente a partir de Roman Jakobson («Linguistics and Poetics», 1960), como la expresión de un modelo y de un proceso de comunicación lingüística. La forma de este modelo y la dinámica esencial de este proceso dependen de tres grandes actores: el autor (emisor, artífice de textos literarios, escritor, según distintas denominaciones o ángulos teóricos); el texto (mensaje) articulado por el autor, y el lector (receptor, público) que percibe y descodifica el texto en el otro extremo del canal de comunicación. Así planteado en su mínima expresión, es decir, emisor-mensaje-receptor, el modelo propuesto por el lingüista ruso atraviesa la historia de la teoría literaria en Occidente, desde los diálogos platónicos hasta las últimas escuelas. Sin embargo, un modelo general de comunicación con palabras puede encontrarse ya en Aristóteles, quien cuatro siglos antes de Cristo advertía lo siguiente en la *Retórica*: «Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a este, es decir, al oyente» (18). El tratadista griego no ignora en ningún momento la diferencia entre todos los usos de la retórica para fines pragmáticos (diversas prácticas de la vida cotidiana, como la actuación forense, la oratoria política y la simple discusión o diálogo entre partes) y el otro gran uso: el de la poesía. Lo que permanece en todos los casos, es decir, entre la poesía y lo que no es poesía, son el emisor («el que habla»), el mensaje («sobre lo que habla») y «el fin a que se refiere» el mensaje: el «oyente», el receptor.

En el territorio que nos concierne, la poesía –que antes designaba todo lo que hoy entendemos por «literatura»–, la mirada crítica va desplazando por los siglos su interés de uno a otro de los elementos de la tríada sin dejar de contrastarlos entre sí, ya que la existencia de esta disciplina, desde el primer momento, sería imposible sin alguno de ellos, y el progreso de la investigación lleva a considerarlos en una relación cada vez más dinámica y de mayor diálogo interno.

Por su parte, la teoría es también un monstruo hecho de distintos cuerpos. Si los textos de Platón, edificados sobre la tensión entre logos y poesía, reflejaban precisamente este doble origen mediante su intención argumentativa y su fuerza lírica, Aristóteles procedió a la descripción del *ars* y a la clasificación de los géneros literarios, mientras que Horacio dictó reglas de disciplina y *decorum* (la coherencia interna de los personajes y sus acciones y discursos dentro de cada género). A lo largo de la Edad Media, los mayores esfuerzos estuvieron dirigidos a la interpretación hecha por el autor de la *Epistula ad Pisones* y, a partir del siglo XV –con la difusión de traducciones y comentarios–, de la *Poética* del filósofo griego y el problema de la mimesis⁸. Los románticos, por su parte, encontraron su lógica en las pasiones, con el consecuente eclipse de la mimesis por la expresión: un concepto que radicalizó el lugar del hasta entonces conflictivo género lírico. El siglo XX fue pródigo no solamente en corrientes y movimientos de reflexión literaria sistematizada (formalismo, estructuralismo, glosemática, estilística, estética de la recepción, neorretórica, entre otros) sino en aportes de otras disciplinas de estudio que arrojaron nuevas luces sobre antiguas tinieblas: psicoanálisis, lingüística, semiótica, existencialismo, fenomenología, hermenéutica, epistemología, etc., son algunas de las que integran este extenso catálogo.

La teoría de los siglos fluctúa, entonces, entre el deber ser (normas y especificaciones técnicas) y el ser (reflexión sobre la cosa en sí), aunque resulte justo concluir que el «ser» de la poesía continúa siendo lo más elusivo y el mayor objeto de preocupación del pensamiento. De algún modo, y pese a la preceptiva de épocas pasadas, la manera en que hoy concebimos la ciencia en general y la ciencia literaria en particular nos reclama comprender la índole del objeto de estudio para extraer luego sus reglas y propiedades, sus comportamientos, génesis, realización y efectos. Comenta

⁸ Los criterios aristotélicos, si bien bastante adulterados, fueron recibidos tan sólo por vía indirecta a través de la cultura árabe (Averroes) y de Santo Tomás de Aquino (1224/1225-1274). No será hasta finales del siglo XV cuando se empiece a difundir la *Poética* de Aristóteles gracias a diversas traducciones y comentarios de esta obra. La primera traducción (al latín) es obra de Giorgio Valla (1498), a la que seguiría un comentario (también en latín) de Francesco Robortello (1548). Un año después vería la luz la primera traducción realizada a una lengua vulgar gracias al empeño de Bernardo Segni (1504-1558).

Constanzo Di Girolamo, en su obra *Critica della letterarietà* [*Teoría crítica de la literatura*, 1978]:

Las principales corrientes de la teoría literaria del siglo XX se sustraen, más o menos declaradamente, a toda definición del propio objeto de estudio. Tal cosa sucede [...] en el siglo que sin duda alguna ha producido mayor masa de investigaciones teóricas. Puede decirse que, con el madurar y el refinarse de la investigación, resulta cada vez más difícil el reconocimiento de los límites y la especificidad del hecho literario, problema que se presentaba en otras épocas en términos aparentemente más simples y más claros (78).

Precisamente, como algunos otros, este objeto de estudio llamado «literatura», o –en el caso de este trabajo y para mayor especialización– «poesía», es, según el criterio con que lo observemos, inacabado o móvil, o ambas cosas al mismo tiempo.

Es un objeto inacabado si entendemos que no ha llegado –y tal vez parte de su esencia radique en no llegar– a su formulación definitiva. Es decir: «literatura», como «poesía», no han sido conceptos técnicamente estables a través de la historia. La poesía de la antigua Grecia, de la Edad Media y del siglo XX, por mencionar tres etapas distantes unas de las otras, mereció y exigió definiciones distintas por parte de sus usufructuarios, precisamente por haber sido percibida de distinta manera. Sería imposible que un receptor o un incluso un mero observador del mundo actual reaccionara ante la pregunta «¿Qué es la poesía?» como lo habría hecho un contemporáneo de Homero, de William Shakespeare (1564-1616) o de Emily Dickinson. La mirada de nuestros días está cargada de los libros y saberes del pasado, experiencia que no podían compartir los primeros poetas, mucho menos cuando la poesía era un arte oral y sin registro gráfico. El objeto de estudio, como sucede con las personas, ha cambiado dentro de una permanencia.

Pero el tiempo es apenas una de las variables del cambio: su necesaria gemela es la ideología (aun múltiple, aun llena de potencias litigantes) que cada época trae consigo. Así, el rostro de la poesía no pudo ser igual para Virgilio (70-19 a. C.), con su búsqueda del horizonte mítico latino, que para Dante Alighieri (1265-1321), con sus

intensos símbolos religiosos; no pudo ser igual para sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) en el siglo XVII que para Wislawa Szymborska apenas ayer, porque los versos de cada era fueron herramienta y expresión de conciencias sociales distintas, y porque su misma aparición en la escena del tiempo trae consigo su propio canon de posibilidades e imposibilidades en forma y contenido. Las palabras van naciendo con sus significados y los significados con sus palabras, pero todo, absolutamente todo, está condenado a cambiar como el río de Heráclito (c. 535–c. 484 a. C.).

Si el tiempo es generador de estas complejidades, aún nos falta considerar el espacio. Cuando nos referimos a la teoría de Occidente, no podemos sin embargo ignorar la literatura de la otra mitad del mundo, ya que, si el modelo de comunicación emisor-receptor-mensaje nos permite abordar Europa y América, perfectamente puede franquearnos el paso hacia a la poesía del Cercano y Lejano Oriente. Y aún así tendríamos severos conflictos entre la geografía y la política para la demarcación de límites confiables. ¿Qué sabemos y cuánto sabemos, por ejemplo, de la literatura africana? ¿Es África realmente el mismo *topos* para los cuentos de Scheherezade, con su estatus de clásicos universales, que para los misteriosos e inaccesibles poetas etíopes? Fácil es situar en el Este remoto la lírica china o japonesa, pero ¿cuán oriental resulta para nosotros el texto fundacional de la escritura, es decir, justamente, las Escrituras?

Ante la imposibilidad de manejar el conocimiento absoluto –imposibilidad que constituye, por otra parte, la razón de ser de la ciencia y su principal fortaleza–, asumiremos ciertos riesgos de generalización, abstracción e interpretación de espacios forzosamente vacíos, siempre dentro de los límites que reclama el razonamiento teórico. Un ejemplo de tales licencias es el mencionado más arriba: si bien el modelo emisor-mensaje-receptor, propuesto por Jakobson (quien, quizá no casualmente, podría encarnar en su misma persona un punto de encuentro entre Rusia o parte de Asia, Europa y Estados Unidos), es representativo del siglo XX en Occidente, nada impide universalizarlo o usarlo con retroactividad, pues su aplicación ofrece todas las ventajas, ya que los tres elementos imprescindibles en la comunicación poética son precisamente texto, emisor, receptor. El texto, sin el cual nada existiría (ni poesía ni poética, ni todas las disciplinas prácticas y teóricas asociadas a ellas) debe ser necesariamente generado

por un emisor, y sólo hablamos de texto (mensaje) cuando lo percibimos, es decir, cuando se comprueba la recepción. Esta secuencia lógica es independiente del tiempo histórico y la región del mundo donde nos situemos, e incluso de las características del código empleado para el mensaje: no solamente el idioma, sino la condición oral o escrita de su formulación. Así, tenemos un arranque de la teorización sobre poesía en la antigua Grecia, donde la preocupación filosófica acerca de todos los objetos de estudio posibles reunió, en el principio, a poetas, intérpretes (rapsodas) y público a través de la fuerza magnética irradiada por la Musa, según ilustra Platón en un diálogo inaugural: *Ion*. Aristóteles, en la *Poética*, se concentra en la realización técnica de la poesía y su clasificación modal en dos grandes géneros –con el consecuente revuelo secular por la omisión de lo que hoy es, para nosotros, lírica– y extiende su mirada hacia la reacción del público, lo que prefiguraría, quizá, la teoría de la recepción en el siglo XX–, pero no se detiene en la motivación específicamente lingüística del emisor poético ni en la naturaleza de la fuerza que lo impulsa.

Claramente, la observación aristotélica acerca del agrado que produce en los seres humanos el imitar cosas (Aristóteles, Horacio y Boileau 19) es el eje de su argumentación y lo que marca el camino de la teoría prácticamente hasta fines del siglo XVIII⁹: si la razón del arte, y por lo tanto del arte de las palabras, es la copia de la realidad o la producción de un modelo alternativo de realidad, regido por su propia coherencia interior (verosimilitud), ya tenemos aquí material de estudio para varias vidas. Será preciso apartar la mirada del dominio colosal de la mimesis¹⁰ para sospechar en el emisor poético otro u otros propósitos, y es justamente la posibilidad de esos otros propósitos lo que vuelve a poner en cuestión su causa originaria. Es decir: si el poeta se propone algo más que copiar, ¿qué es lo que se propone y, sobre todo, qué lo mueve¹¹? Y aún más limpiamente: ¿qué hace de un poeta un poeta, qué es un poeta, y qué es la

⁹ Para profundizar en las concepciones aristotélicas sobre la poesía y en su trascendencia, véanse los estudios de Cerezo Magán, Díaz-Tejera, López Eire («Reflexiones...»; *Poéticas* 200-32), Manrique, Sabido, Suñol («La *mimesis*...»; *Más allá*) o Trueba Atienza, entre otros muchos.

¹⁰ La fuerza de esta idea no se agota con el período clasicista: en el siglo XX algunos teóricos (José Guilherme Merquior, Hans-George Gadamer, Karlheinz Stierle, entre otros) vuelven a abrir el horizonte de la mimesis con nuevas interpretaciones.

¹¹ En la sección «Primeras causas y últimas razones» se comentan los preceptos clásicos de «instruir» y «deleitar», que dominaron la percepción de los motivos del arte desde Horacio.

poesía? Estos dilemas, por supuesto, no permanecen dormidos desde los griegos –y romanos (Cicerón, Horacio, Quintiliano)– hasta el advenimiento del Romanticismo, sino que la espectacular influencia de Aristóteles y la mimesis –como también la de Platón y el origen divino, es decir, incuestionable, del lenguaje de las Musas, que sumía al poeta en un trance alucinado– simplemente opaca todo lo demás. Los teóricos acatan y difunden las ideas clásicas, pero no dejan de plantear preguntas. Así, los fervientes intérpretes de la Antigüedad (Mathieu de Vendôme, Marco Antonio Lovisinus, Antonio Sebastiano Minturno, Francesco Patrizi, Julio César Escalígero, Charles Batteux, Nicolás Boileau, Angolo Segni, Guarino Guarini, como ejemplos de una extensa lista), con cada reinterpretación de los textos canónicos y quizá por la misma fuerza dialéctica del discurso (es decir, sin la intención manifiesta de desafiar a la autoridad), van agregando detalles y nuevos ángulos al problema de la poesía (Cfr. García Berrio y Hernández Fernández, *La Poética* 24-32; Asensi Pérez, I 233-86; Bobes Naves et al., II 221-35). Es esta larga conversación, poblada de contiendas, lo que posibilita que la mimesis finalmente sea confrontada con una nueva idea, que resulta vencedora a partir del siglo XIX.

Esta nueva idea, la de la *expresión* como evidencia creativa del poeta lírico, que así deja de ser un copista del modelo real externo y es ungido como soberano de su propio lenguaje, es decir, como *autor*, cambia el foco de interés de la teoría y lo fija decididamente en la persona que produce el texto. Este acercamiento también alcanza a la motivación o fuerza impulsora del creador literario. Además, desde mediados del siglo XIX, la Psicología se empieza a instituir como ciencia¹², aportando, entre otras cosas, el concepto de «inconsciente», un término que ya se venía empleando desde finales del periodo dieciochesco¹³. El estudio del *autor*, unido al desarrollo de las primeras corrientes psicológicas, comienza a indagar en la naturaleza de la génesis del

¹² Para Abrams (159), los orígenes de la psicología moderna se remontan al siglo XVII y entre sus precursores se contarían los empiristas John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) y David Hume (1710-1776).

¹³ En un sentido técnico lo empleó por vez primera en lengua inglesa el jurista escocés Henry Home (1751), popularizándose más tarde en Alemania, en la época romántica (por ejemplo, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) utiliza la palabra alemana «*unbewusst*» en su poema «An den Mond» [«A la luna»], de 1777) para designar un depósito de imágenes mentales, una fuente de pasiones cuyo contenido escapa a la conciencia.

arte. M. H. Abrams (1912-2015), en *The Mirror and the Lamp* [*La lámpara y el espejo*, 1953], basa el esquema de la realidad literaria en las constantes Universo/Obra/Artista/Público, que no obstante varían en relevancia según el enfoque de estudio (6). Los diversos movimientos históricos reflejan precisamente el cambio de atención de uno a otro: estamos ahora en el reinado del artista, el autor de la obra poética.

Sin embargo, también la era romántica cometió excesos y errores de perspectiva, y acaso el más grave haya sido el biografismo. La necesidad de situar al autor en primer plano, como figura semidivina, o al menos con facultades humanas extraordinarias después de su largo período de amanuense del mundo externo, condujo a la búsqueda de explicaciones sobre el texto en el *curriculum vitae* del escritor. La reacción dialéctica provino del formalismo en la primera mitad del siglo XX, y significó un giro vehemente en favor del texto: la explicación de la obra por la obra, la justificación de la pieza literaria por su propio derecho artístico y no por la biografía del poeta.

Los formalistas rusos y otros grupos por ellos inspirados (Círculo Lingüístico de Praga, *New Criticism*, estructuralismo) arrojaron una gran luz sobre el objeto de deseo –el texto– y las tinieblas sagradas en las que se hallaba inmerso. Un texto es literario porque posee algo que otros no, porque está construido de una manera tal que lo hace literario, y esta cualidad secreta no es otra que la «literariedad». De modo que, a las preguntas: ¿qué es un autor?, ¿qué es la poesía?, se añade ahora la muy necesaria: ¿qué es un poema? No es por descuido o irresponsabilidad que se intercambian aquí, a veces, las palabras «poesía» y «literatura», o «poema» y «texto» (entre otras igualmente centrales y ambiguas), sino porque esta terminología refleja con candor el decurso de la investigación poética a través del tiempo, de la misma manera que esta disciplina, la Poética, ha asumido diferentes nombres y se ha escindido en otras tantas ramas de estudio según la época y los principales intereses de la búsqueda: «teoría de la literatura», «ciencia de la literatura», «crítica literaria», «literatura comparada» son quizá las más habituales. Claro que la «poesía», como la definió Aristóteles, aludía a todo lo que hoy llamamos literatura, con irónica exclusión del género lírico, que no encontró su lugar definitivo hasta el 1800, si omitimos el precedente de Antonio Sebastiano Minturno (1500-c. 1574), quien en *De Poeta* (1559), escrito en latín, pero sobre todo en

la reelaboración posterior de este tratado en lengua vulgar –*L’arte poetica* (1564)– consideró ya la lírica o mélica como especie mayor o perfecta junto con la épica y la dramática. Es Minturno, de hecho, el primer teórico de la literatura que constituye la tríada de géneros: épica–lírica–dramática, que estaría destinada a tener una larga fortuna en la poética europea venidera. Sin embargo, recién en el siglo XIX la *Estética* de G. W. F. Hegel (1770-1831) consagra definitivamente el triple sistema dialéctico de géneros (Paz Gago 90) con la importante distinción de establecer la lírica como género no mimético. De aquí proviene, en gran medida, su actual configuración en nuestro mundo teórico y social.

Estas páginas versan precisamente sobre ese género y sobre la clase de composición que hoy entendemos como poesía. Los formalistas, por caso, se ocuparon de la literariedad de la *literatura*, pero realizaron estudios específicos y exhaustivos sobre poesía, donde abordaron los planos sintáctico, semántico y fónico en el texto lírico, de modo que aquí el interés formal concierne a esos trabajos y no a los dedicados a los otros géneros.

Nos hallábamos, entonces, frente a la pregunta «¿Qué es un poema?», que, al final de todas las respuestas, análisis y esclarecimientos técnicos que trajo consigo, detonó también su consecuencia histórica: sea lo que sea un poema (según criterios que el formalismo ha desmalezado enérgicamente desde su perspectiva), aquello que es un poema sólo puede serlo ante los ojos de alguien. De modo que no hay poema (ni, para el caso, ninguna otra forma de texto literario) si no hay receptor: ser es ser percibido. La nueva gran tendencia dialéctica se dirige al otro extremo del canal de la comunicación: ¿qué es un lector o, más exactamente, un receptor? ¿Qué significa ser receptor de poesía? Aunque hoy estemos acostumbrados a asociar literatura con libros y con lectura, la posibilidad de sonido de la poesía (que remite a su origen musical y recitativo en todas las culturas¹⁴) sigue ciertamente activada para el receptor, en tal caso un

¹⁴ En esta investigación se defiende la idea de que la literatura en general y la poesía en particular son «artes del oído». Gadamer, en *Estética y hermenéutica*, sostiene que todo poema es filtrado por lo que él llama el *oído interior*, generando así una idealización del texto que nunca puede ser exactamente replicada por ninguna lectura en voz alta, ni propia ni ajena (190). Borges, sin embargo, declara: «El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito; recuerda que fue un canto» (*Siete* 12). Ambas tesis, que se examinarán más adelante, nos parecen en realidad complementarias.

oyente, quizá mucho más que para el emisor, cuyo acceso al público suele depender de la instancia editorial¹⁵. Es un refugio bastante exiguo, al menos en la mayor parte de la praxis del mundo conocido, el de los poetas exclusivamente orales. Un receptor, sin embargo, puede ser solamente un oyente de poesía, sin acudir a la página escrita, aunque no se trate de una actitud usual. Simplemente, la naturaleza de la recepción admite esta posibilidad, mientras que visualizamos al emisor de poesía o al poeta como un «escritor». Dylan Thomas (*Poemas* 81) lo dibuja con nitidez en su poema «In my Craft or Sullen Art» [«En mi oficio u hosco arte»]¹⁶:

En mi oficio u hosco arte
ejercido en la noche en calma [...]
trabajo a la luz cantora
[...].
[...] escribo
en estas páginas rociadas
por las espumas del mar¹⁷.

Del otro lado del espejo, alguien que sólo produjera poesía oral podría ser identificado como recitador o *performer*. En uno de sus libros sobre poesía oral, Paul Zumthor (1915-1995) destaca que usa la palabra *poeta* «para designar a aquel o aquella que, al ejecutar la performance, está en el origen del poema oral, percibido como tal». Enseguida puntualiza: «*Poeta* subsume varios cometidos, según se trate de componer el texto o de decirlo; y en los casos más complejos (y los más numerosos) de componerlo, de componer su música, de contarle o de acompañarlo instrumentalmente» (219; la cursiva es del autor). Algo así como los antiguos rapsodas

¹⁵ Respecto de la «instancia editorial», muy esclarecedor es el análisis de Pierre Bourdieu (1930-2002) acerca de la mediatización del discurso literario en el capítulo «Campo cultural y proyecto creador» (11-39) de su libro *Campo de poder, campo intelectual* (1983).

¹⁶ En esta composición el poeta es presentado como un personaje que se sienta a escribir en la noche, junto a una lámpara, mientras todos duermen, para unos destinatarios que nunca recibirán el mensaje. El poema es, entonces, un texto escrito que sus verdaderos receptores ni siquiera leerán.

¹⁷ «In my craft or sullen art / exercised in the still night [...] / I labour by singing light [...] / [...] I write / on these spindrift pages [...]» (*Poemas* 80).

que interpretaban a los grandes poetas griegos, sólo que entonces los rapsodas —el modélico Ion, por ejemplo— no eran *autores*, no componían sus propias obras.

Claro que aquí el problema vuelve a complicarse porque, desde luego, diversas culturas dan prueba de sus poetas espontáneos, que no interpretan obra ajena sino que improvisan oralmente sus propias creaciones. A esta categoría pertenecen, según los diferentes nombres con que se los conoce, los «verseadores» o «repentistas» de las islas Canarias y otras regiones de la España peninsular, los «jaraneros» y «huapangueros» de México, los «payadores» de Argentina y Chile, los «cantadores de mejorana» de Panamá, los «trovadores» de Puerto Rico y una larga lista que tiene sus correspondientes versiones en los diversos idiomas. En euskera, por ejemplo, se denomina a estos personajes «versolaris». La práctica es afín con el *sean-nós* irlandés, con el trovo de Granada y Almería, en Andalucía, y con el repentismo en la poesía musulmana. La «discusión dialéctica» entre dos troveros replica un patrón que puede apreciarse en numerosas culturas, y forma parte de las tradiciones asiática, griega y romana y de la historia del Mediterráneo musulmán. En cuanto a la poesía oral como práctica de primer orden hasta el presente, África es el *topos* ejemplar para muchos autores (Zumthor, Ong, Finnegan, Okpewho), debido a su defensa de la oralidad primaria en la comunicación general de sus diversos pueblos. La poesía oral es un tema que abordaremos con mayor cuidado al examinar los «ritmos» como clave de identidad del sistema poético en un plano universal. Sin embargo, ya es posible apreciar aquí el despliegue de una terminología que se bifurca y se multiplica constantemente para captar la elusiva realidad: un diseño que imita, quizá, la primera destreza observable de los poetas.

La historia de la poética señala ahora la década de 1960 en Alemania y en el vértice *receptor* de la terna emisor-mensaje-receptor. El mensaje empieza a ser abordado minuciosamente desde principios del siglo XX por el formalismo y todas sus derivaciones; el receptor cuenta también con teóricos exhaustivos (Roman Ingarden, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser, Harald Weinrich). Si pensamos que *receptor* es uno de los nombres de la sociedad, recordaremos las diversas perspectivas y autores (Giorgi Plejanov, Anatoli Lunacharsky, György Lukács), que desde la segunda mitad del siglo XIX comienzan a conformar la crítica marxista de la literatura. Por su parte, el

estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure, surgido en la primera mitad del siglo XX, irradia su poderosa influencia a un gran número de disciplinas y corrientes del lenguaje y el pensamiento: entre las más relevantes para la posterior reivindicación del receptor distinguimos el Círculo Lingüístico de Praga (tributario también de la escuela formalista), la Escuela de Frankfurt y la semiología.

Las vertientes que conducen a la estética de la recepción cuentan ya con la gran diversificación, especialización y sofisticación teórica del 1900, como también el texto literario (el mensaje). El hacedor del texto (*poeta* en la tradición general, *autor* en el Romanticismo, *emisor* en el esquema de la comunicación, aunque estos términos no sean exactamente sinónimos) ha quedado, de algún modo, fuera de los muros del gran edificio teórico, casi como había quedado fuera de la República de un Platón furioso. La epifanía del autor, impulsada por el Romanticismo, ocurre demasiado temprano para disponer siquiera de la noción de «inconsciente» que constituye el eje de la teoría psicoanalítica (aunque «inconsciente», como se ha dicho más arriba, fuera ya un término acuñado por la psicología desde casi un siglo antes y utilizado por los pensadores románticos) y ocurre, también, antes del surgimiento de la ciencia literaria, es decir, la ciencia que constituye a la literatura como objeto específico de estudio. Por esta razón, la «Musa» de los antiguos y el «genio» del Romanticismo se eternizan en un limbo de palabras literarias y «sublimes» (para evocar el título del famoso tratado atribuido a Longino), que remiten a una esfera inaccesible para quien no es artista. Freud va a ocuparse científicamente de las motivaciones que operan en el inconsciente de los artistas, de los poetas, pero su territorio es el psicoanálisis y no la literatura: sus exploraciones son parte de una teoría del inconsciente, no de una teoría de la poesía.

El inconsciente es, sin embargo, una llave maestra hacia el enigma del emisor (sujeto sin el cual no habría texto alguno que analizar), y esta figura reaparece en diversas preocupaciones de la investigación actual. Una de ellas es la llamada «yo». ¿Quién es el «yo» del discurso poético?, se preguntan innumerables libros, ensayos y *papers* académicos¹⁸, y la elucidación de esa solitaria y misteriosa sílaba ha desatado

¹⁸ Dominique Combe, en «La referencia desdoblada...» (127-53), menciona entre otros a Wilhelm Dilthey (1833-1911), Hugo Friedrich (1904-1978), Oskar Walzel (1864-1944), Käte Hamburger (1896-1992) y Emil Staiger (1908-1987). El «yo» es un interés central de la fenomenología. En el siglo XX, el «yo» pasa a ser

una nueva inmensidad teórica. Lo relevante en este planteo es que todas las respuestas y aproximaciones al yo aluden al emisor del mensaje, del mismo modo que «lector», «audiencia», «público», «sociedad» señalan al receptor.

En una representación global del proceso literario, de la comunicación literaria, si no podemos prescindir del texto –que con gran sabiduría rescataron los formalistas de las sombras proyectadas por el psicologismo romántico– ni del receptor –cuyo papel reivindicaron diversas corrientes, como la estética de la recepción, la crítica marxista y la semiótica– tampoco es posible matar al emisor. El «autor» cuya vida se cobrara Barthes («La muerte...» 65-71) no es sino otro ropaje de aquella formidable figura biográfica legada por el Romanticismo; es la lista de nombres propios, canonizados por la tradición, lo que resulta inconducente como vía de estudio teórico. Es decir: en nada contribuye a la captación de «la poesía» el describir las vidas de Chiyo-ni (1703–1775) o de san Juan de la Cruz (1542–1591). Pero, detrás de este pequeño malentendido, el emisor del mensaje –el «poeta», el inefable «yo» que la intuición de los románticos reivindicara como demiurgo en nombre propio en vez de instrumento ajeno– sigue completamente activo. Para convertirlo en un sujeto de la ciencia, o de la teoría, lo que necesitamos es que cualquier poeta represente a *los poetas*: necesitamos detectar en ella, o en él, ciertas marcas universales que nos conduzcan a la comprensión y la descripción de un grupo.

Claro que este tema señala aún otra consecuencia que se puede proponer a la teoría. Si, por un lado, es una defensa lógica de la terna inicial la que nos mueve a recuperar al emisor poético (¿por qué habríamos de cortar uno de sus elementos?, ¿acaso puede «la cultura» por sí misma, como entelequia abstracta, producir un texto escrito?), por otro lado, justo es reconocerlo como puente necesario para llegar a un fin ulterior: la fuerza motivadora del *ars* del emisor, es decir, la poesía. Si detrás de un receptor hay un texto y detrás de un texto hay un emisor, probablemente el emisor sea la puerta de acceso al gran impulso secreto, el origen de la piedra heraclea de Platón («Ion» 256-61).

el personaje de la poesía lírica, última realidad con evidencia apodíctica que implica los factores de intencionalidad junto con el de experiencia del otro y el de trascendencia.

No sin sorpresa comprueban nuestras lecturas en gran parte de la crítica literaria del siglo XX una marcada voluntad de distinguir al texto y la sociedad (o, lo que es lo mismo, al mensaje y al receptor) en ligero o total detrimento del emisor. Suelen citarse, como respaldo a esta actitud, diversos anonimatos históricos, por caso: el de todos los siglos precedentes a la divulgación masiva del texto escrito –la Antigüedad clásica y prácticamente toda la Edad Media–, y asimismo el anonimato actual –que, paradójicamente, es consecuencia del esplendor tecnológico en la era más documentada del tiempo humano–. Es verdad que la cultura busca sus propios caminos para manifestarse en forma de palabras, pero ninguno de esos caminos puede prescindir de un individuo animado por una voluntad, y, así, aun el más infranqueable de los textos anónimos (como, por ejemplo, el *Libro de los muertos* del Antiguo Egipto) debió ser escrito por alguien, y aun el más colectivo de los textos (como los *Upanishads*, libros sagrados hinduistas) es resultado de voluntades individuales sucesivas. Dos o más personas no pueden realmente componer un texto al mismo tiempo, de modo que siempre hay *un* sujeto a cargo del discurso, es decir, una actuación por vez. Y es este sujeto, también llamado sujeto lírico, el «yo» de todos los principios visibles, el responsable del discurso con su forma y su codificación. Este «yo» es importante *per se*, por su rol en el circuito emisor-mensaje-receptor, pero es verosímil que actúe, además, como mediador entre un sistema de comunicación llamado poesía y su pasaje lingüístico a otro sistema de comunicación, que puede ser cualquiera de los idiomas conocidos.

Se podría preguntar, tal vez, por qué no estaría el propio mensaje poético –el texto– más cerca de la poesía. La respuesta sería que un poema no se escribe solo, sino que se filtra a través de un «yo». Se podría objetar también que un receptor es igualmente un «yo». ¿Por qué no ha de ser entonces ese «yo» de la recepción el vínculo con el más allá, con la fuerza poética? Ciertamente lo es. Los momentos de la poesía son los que percibe la conciencia humana, y estos se dividen en emisión y recepción. Pero es el emisor el que transforma y cifra el magma desconocido en una lengua inteligible; es el primer personaje activo de la secuencia, mientras el receptor trabajará con lo que le es dado para volver a transportarlo al plano de la abstracción. El primer actuante, el que está en contacto con el lenguaje sin forma y procede a su conversión formal por una decisión autónoma, es siempre el emisor: por esta razón entendemos que su «yo» es

una metáfora de aquel lenguaje innominado, y una nueva aproximación a este «yo» está entre los primeros objetivos de estas páginas. Tal enfoque permite, además, alojar a todos los poetas –es decir, a la suma de absolutamente todos los emisores poéticos– en la misma parcela de estudio, sin división de Oriente y Occidente ni de períodos históricos, ya que, en un plano del pensamiento, el «yo» abstracto, universal; el *quale* «yo», es indiferente al tiempo y el espacio, igual que la fuerza llamada poesía.

Desde el punto de vista de la recepción, señala Jauss («Historia...» 292) que la poesía no es una verdad inmanente del texto y que, muy por el contrario, sólo *tiene sentido y cambia de sentido* a través de la historia (leer la *Odisea*, hoy, nunca podría ser igual que escucharla en boca de un rapsoda en los tiempos de Homero, ni en los de Platón, ni en ningún otro momento histórico). Esta es, sin embargo, la perspectiva de la recepción; el texto, por su parte, ha sobrevivido –aun en traducciones, aun con reconstrucciones– desde su composición hasta el presente, y todo hace suponer que su existencia continuará en el futuro: es esta manera específica de «ser texto», de «ser poema» lo que no ha variado desde su misma aparición en el mundo. Esta realidad del texto, que compromete la instancia de su composición (la voluntad, la técnica y la motivación por las que fue creado) y su forma única entre los demás textos y objetos del mundo, es lo que llamamos «inalterable» y puede ser examinado una vez más, sin restarle al texto la dimensión dinámica de la lectura, pero tampoco sus sustancias permanentes.

Como se ha visto hasta aquí, los distintos períodos y puntos de vista de la investigación poética se han ido desplazando del «universo» o la realidad exterior, reproducidos con fidelidad ideal por el antiguo «poeta», al «autor» semidivino de los románticos. Este endiosamiento, sin embargo, condujo a la exaltación de los rasgos humanos más concretos del individuo, cuyos datos biográficos y psicología personal pasaron a convertirse en la clave más profunda de la obra. La *mimesis*, que había dominado la teoría clásica, queda así oscurecida por la *expresión*, capaz de situar al sujeto en primer plano, como la fotografía de una persona con un paisaje de fondo. Con el advenimiento del formalismo, ni persona ni paisaje son ya la prioridad: la prioridad se desplaza hacia el texto poético, que debe bastar por sí solo para justificar su existencia. Todo aquello que se diga bajo el signo de la literatura responde a leyes internas de

increíble y preciosa ingeniería: existe un plano fónico en combinación con un plano sintáctico, y ambos determinan todos los resultados del plano semántico. El hacedor del poema y su receptor, como también el contexto histórico, quedan fuera de estas coordenadas.

Décadas después, hacia mediados del siglo XX, el foco vuelve a cambiar: lo que ahora debe ser explicado es el «después» del poema; no sólo el receptor, en su papel de decodificador (estética de la recepción), sino la sociedad en conjunto, como sujeto múltiple e histórico que está allí antes del texto y que, por otra parte, reclama, posibilita y, por vía de un sujeto específico, produce el texto. En esta mirada confluyen diversas teorías sociales, el estructuralismo, la semiótica: la realidad es un inmenso engranaje de casi infinitas piezas, que además no brotan de la nada sino que han sido moldeadas por el pasado y continuarán su camino a través del tiempo, y no existe un solo poema que pueda sustraerse a esta fabulosa gravitación.

Cabría alegar, quizá, que cada análisis es diferente y que la constitución de un poema en una determinada sociedad, en una determinada coyuntura histórica, es un problema o serie de problemas de una clase y que no interfiere con –ni mucho menos anula– la posibilidad de contar sus versos o sus sílabas y estudiar su ritmo según el idioma en el que fuera concebido (ritmo que, por otra parte, nos devuelve al origen musical de la poesía y, a partir de allí, a la necesidad de conciliar la realidad oral de la primera poesía con la realidad gráfica de la era escrita, que no cesan de existir por su cuenta y conjuntamente). Nada nos impide, asimismo, reflexionar que la existencia del poema radica en una voluntad que lo puso en el mundo por alguna razón y con algún objetivo.

Todo esto podríamos decir y es por eso que lo decimos: cada problema es real y cada ángulo de estudio aporta una luz irremplazable sobre el gran problema u objeto llamado poesía. Quizá no se pueda –al menos, desde la perspectiva que anima estas reflexiones– acomodar todas las teorías y miradas a una única imagen que las justifique sin excepción, por lo que el propósito, aquí, es otro. El propósito no es contestar todas las preguntas –algo impensable, por supuesto–, sino percibir un modelo de funcionamiento de «la poesía», una especie de figura que, simplemente, haga más

flexible, más orgánica y menos fragmentaria la relación entre las partes en el gran esquema de la comunicación.

2.1. EL DIÁLOGO DE HOMERO

En la cita que encabeza la sección anterior, Homero parece dibujar con palabras ese modelo, y en plena acción: la diosa Tetis, madre de Aquiles, le dice a su atribulado hijo en el Canto I: «Habla, no me ocultes lo que piensas, para que ambos lo sepamos» (294). Hay al menos dos partes en la comunicación humana, un locutor y un interlocutor, un emisor y un receptor, o, simplemente, «el que habla» y «el que escucha», y estos roles cambian continuamente en el proceso dialéctico. El puente entre ambos es «lo que se dice», una construcción de palabras, que, como bien sabemos, en la oralidad está dotada de todos los rasgos del paralenguaje (entonación, pausas, gestos, mirada) y completamente inscrita en las circunstancias del mundo (el ambiente material, los sucesos inmediatos, el contexto cognitivo de los participantes: la «realidad»). Si bien, en la lengua escrita, la materialidad del paralenguaje desaparece, la grafía tiene algunos mecanismos para representarlo: la puntuación, el salto de un párrafo a otro, pequeñas marcas que quieren trasladar al mundo de los ojos aquello que reside en el mundo del oído.

No olvidamos que, en la época en que Homero decía estas «aladas palabras» y aun durante muchos siglos posteriores, el lenguaje ocurría en la voz, no en el papel, y, así, «Habla, para que los dos lo sepamos» era realmente *hablar* y no *escribir*. Hoy repetimos, no sin verdad, que «el poeta nos habla» o «el poeta nos dice» cuando, en sentido estricto, son nuestros ojos los que registran los signos de algo que quizá alguna vez se dijo (como lo dijo Homero), pero, desde la era de la escritura, ni siquiera se dijo: se pensó, se sintió en la conciencia más secreta de una persona (y luego fue transformado en símbolos para los ojos). Algo afín decía Borges en «El libro», cuando recomendaba a sus alumnos que fueran directamente a las fuentes, a los libros, y no tanto a la crítica: «[...] entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien. Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros» (Borges 20).

Que la comunicación se haya mantenido así, pese a perder su sonido perceptible; que se haya mantenido como ideas invisibles que logran su realización en unos signos gráficos, prueba que el modelo de base, sencillamente, no puede soslayarse, porque es constitutivo de la experiencia humana. Para Walter J. Ong (1912-2003), la palabra clave es «ausencia», desde el punto de vista de la recepción: «el escritor normalmente está ausente cuando el lector lee, mientras en la comunicación oral el que habla y el oyente se encuentran uno en presencia del otro» (165), situación en la que ya había reparado el Sócrates (470-399 a. C.) del *Fedro* de Platón, siendo este uno de los motivos por los que defendía la oralidad en detrimento de la escritura.

De modo que cuando Homero dijo «Habla», estaba creando al emisor, que nace de este imperativo vestido y armado como Atenea de la cabeza de Zeus; y cuando dijo «no me ocultes lo que piensas» nombraba, justamente, la esencia remota de los pensamientos, que no pueden ser alcanzados sino con el lenguaje. Ahora, cuando dijo «que ambos lo sepamos», la cosa se hizo mucho más compleja. Porque, en primera instancia, la frase es transparente: «yo no puedo saber tus pensamientos si no me los das, convertidos en lenguaje». Lo que el futuro emisor sabe, aún no lo sabe el receptor: cuando ambos lo sepan, estarán en el mismo nivel.

Pero: ¿sabe el emisor realmente «aquello que sabe» si no lo compone con palabras? Esta es la generosidad de la comunicación, y muy especialmente de la comunicación poética; no es sólo «cuando me lo digas, lo sabré», sino «cuando me lo digas, también lo sabrás». Un emisor poético, de algún modo, también está ciego, como Homero, hasta que puede ver a través de sus propias palabras. Es así como los dos actores de la comunicación, y en especial de la comunicación poética (porque estamos hablando de poesía y porque evocamos lo que dijo un poeta) participan realmente del «conocimiento», de aquello que hay que decir, y es así como se pone en marcha: todo al mismo tiempo.

La comunicación poética es, de este modo, no solamente una forma de diálogo, sino una de nuestras responsabilidades en la transmisión de algo llamado «el mundo».

2.2. LOS AGENTES DE LA MUSA:

LOS POETAS, LOS RAPSODAS Y EL LECTOR UNIVERSAL

Ser flor es una profunda
responsabilidad

EMILY DICKINSON¹⁹

En uno de los primeros diálogos de Platón, Sócrates, la voz del logos, interroga a Ion, que representa la pasión artística, para conocer sus motivaciones y determinar sus efectos sobre la audiencia. Ion es reconocido como el mejor intérprete de Homero –«de todos los hombres soy quien dice las cosas más hermosas sobre Homero», afirma de sí mismo («Ion» 250)–, pero Homero es el máximo poeta –«el mejor y el más divino de ellos», pondera Sócrates («Ion» 250)–, y es esta grandeza del hacedor de versos la que, para Ion, activa su propia potencia creativa como rapsoda. Ion es enajenado por la poesía homérica, es convertido en instrumento para mejor hacer oír la voz cifrada en las composiciones. Pero, ¿de quién es esa voz? ¿Quién es, en la metáfora de Platón, la piedra heraclea, y de dónde proviene su poder?

En esta larga secuencia de interlocutores no simultáneos, Platón interpreta a Sócrates –quien fuera su maestro entre los siglos V y IV antes de Cristo– en diálogo con Ion; Ion interpreta a Homero, que lo precede en unos tres siglos, pero Homero no se interpreta sólo a sí mismo, ya que él, manifiestamente, pide a la Musa o a la diosa –según las traducciones– que sea ella quien cante la cólera de Aquiles en la *Ilíada* y el largo extravío de Ulises en la *Odisea*²⁰. Aquí termina la serie, ya que la Musa no remite a nadie más y parece ser ella el origen de las cosas. Sin embargo, la Musa se traslada en el tiempo o bien es intemporal, pues también interviene en el don performático de Ion

¹⁹ «To be a Flower, is profound / Responsibility» (*Poemas 601-1200* 564; la traducción es nuestra).

²⁰ Sobre la dialéctica platónica acerca de la poesía y su visión (en muchos aspectos contradictoria) hay abundantes fuentes bibliográficas. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Cañas Quirós, Gallegos, Marieta Hernández, Herreras, Naranjo Escobar, Soares, Vázquez y Ambrosio o Zazo Jiménez, entre otros.

y es, finalmente, el elemento de filiación entre el poeta y el rapsoda. Sócrates se refiere a este último cuando evoca el especial estado del artista en el momento de ejercer su arte: «Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia» («Ion» 257). Es evidente que Sócrates –o Platón, a través de su personaje– piensa en la vehemencia y la pasión del artista oral: de quien canta, recita y utiliza su cuerpo como vehículo de un mensaje delante de una audiencia. Es este quien está «endiosado», idea refrendada con estas palabras: «Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas [...] sino por una predisposición divina» («Ion» 257).

Es decir, el rapsoda no tiene voluntad ni sigue pasos para un fin; debe estar prácticamente inconsciente para que otra fuerza tome el control y se exprese en términos humanos. Ahora bien: ¿qué pasaría con Homero a la hora de componer sus cantos? ¿No es aplicable esta descripción del divino trabajo también a él, cifrador del lenguaje de dioses y humanos? ¿Cómo podría Homero traducir a los dioses sino en virtud de esta conexión excepcional con el más allá, ya que es difícil que una persona corriente, en su estado cotidiano, se disponga a comunicar a otras personas los planes de los olímpicos? En efecto: a lo largo de su argumentación, Sócrates emplea la palabra «poeta» tanto para el autor del texto como para los realizadores de la actuación musical, recitativa y actoral ante el público, pues son todos los artistas de la Musa (la poesía) quienes offician de médiums al servicio de lo celeste, y este es precisamente su don y su compromiso existencial. La enajenación que experimentan debe ser perceptible para poder ser compartida. Es decir, desde el principio de la teoría está explícitamente declarado el receptor:

Y si la divinidad los priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de la razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla («Ion» 257-58).

Antes de llegar a su destino final, el público, Ion es, entonces, la vía a través de la cual habla la divinidad, pero antes fue preciso que hablara en los versos de Homero. Lo que aquí hace Platón –quien, por su parte, nos habla a través de su personaje Sócrates– es referirse a todos los artistas poseídos por el don de la palabra y convertirlos en parte de un sistema, o, más bien, de una jerarquía, ya que la Musa es arquetípica y perfecta, mientras sus emanaciones humanas sólo pueden reflejar de manera imperfecta su impoluto esplendor. Los artistas también están sujetos a un orden temporal de aparición y de prioridades: los hacedores de versos interpretan a la Musa; los rapsodas interpretan los versos; los oyentes interpretan la *performance*, y a través de ella los versos, y a través de ellos el mensaje de los altos mandos. A esto apunta la pregunta de Sócrates: «¿Os habéis convertido, pues, en intérpretes de intérpretes?» («Ion» 258), ya que, según la doctrina platónica, esta secuencia es hermana de una distancia creciente respecto de la fuente de verdad. Las manifestaciones sucesivas reflejan la verdad, pero cada vez más lejos: «¿No sabes que el espectador es el último de esos anillos [...] y que tú, rapsoda y aedo, eres el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero?» («Ion» 260).

Esta insistencia en el diálogo platónico no se debe meramente a un interés por su belleza formal y sus ideas, sino a la claridad con que se perfilan aquí, a través de la metáfora de la piedra imantada, las figuras del emisor (el poeta, el organizador del lenguaje original), el mensaje (que es aquello divino que debe ser comunicado), el rapsoda como un intermediario, también un emisor pero de segundo grado (más alejado que el poeta, pero imprescindible para llegar a la sociedad) y el destinatario o receptor final, sin el cual nada tendría sentido. Actualmente poco ha sobrevivido de los rapsodas y el texto suele llegar a nosotros sin ceremonia oral, por vía directa a través del libro o cualquier página escrita, ya sea impresa en papel o en formato electrónico; pero ya tenemos aquí, en el que acaso sea el primer estudio occidental dedicado explícitamente al tema, la insoslayable tríada que sostiene toda teoría literaria.

Sin embargo, hay aún una figura más, que no por conspicua ha sido menos inaccesible, ya que el poeta es apenas el primero «[...] de los anillos que penden de la Musa. Y cada poeta depende de su Musa respectiva» («Ion» 260). Es decir: antes del artista de la palabra pura (sin sonido exterior y sin acompañamiento histriónico), antes

del organizador intelectual e intuitivo del lenguaje en la superficie de la memoria o en la escritura –el «poeta»– tenemos todavía una presencia que no ha sido elucidada. ¿Quién es la Musa? E incluso: ¿sería posible la construcción de todo este orden de realidad, de toda esta categoría dentro de la vida humana, si no hubiera algo preexistente a los poetas que los impulsa a ser poetas? Con la claridad psicoanalítica ganada en el pasado siglo podemos asumir sin rodeos que la Musa es el inconsciente, pero este concepto debe ser desmalezado y acotado, pues todos tenemos inconsciente y, sin embargo, no nos dedicamos a componer, por ejemplo, la *Divina Commedia*. Sí nos es dado, mediante sofisticados aprendizajes que comienzan con nuestra biografía, leer e interpretar las obras poéticas, es decir, el trabajo de re-creación de las obras poéticas asignado a todo receptor válido.

Podemos decir que nos llegan, por lo tanto, algunos rayos de la Musa a través del inconsciente y de la formación intelectual y psíquica premeditada. Una persona ágrafa puede perfectamente comprender la poesía oral, como aún sucede en algunos grupos sociales del planeta, que no están organizados en torno a la escritura. Walter J. Ong, Paul Zumthor, Ruth Finnegan mencionan diversas comunidades africanas que, avanzado el siglo XX, mantenían su oralidad primaria, y en algunos trabajos también se cita a sociedades totalmente organizadas por la escritura, pero cuyas epopeyas orales fueron registradas hace relativamente poco, como sucede con el *Kalevala* finlandés, compilado por Elias Lönnrot (1802-1884) en el siglo XIX a partir de fuentes folclóricas. La pertinencia del binomio oralidad-escritura sigue siendo central en las cuestiones que nos ocupan. Borges señala en «El libro» (*Borges* 10): «Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales». George Steiner dice algo muy similar en *Le Silence des livres* [*El silencio de los libros*, 2006]: «[...] nuestra herencia intelectual y ética, nuestra lectura de la identidad y de la muerte nos vienen directamente de Sócrates y de Jesús de Nazaret. Ninguno de los dos se jactó de ser escritor, no digamos de publicar» (Steiner y Crépu 14). Y esto es así aunque la historia haya impuesto el registro escrito, en primer lugar, como garantía de perdurabilidad y, finalmente, como sistema básico de comunicación global.

Pero, volviendo a la poesía, y más específicamente a los poetas, «habría un par de cosas que decir»²¹. ¿Por qué se desarrollan, en el inconsciente de dichas personas, las condiciones necesarias para la articulación de este lenguaje especial? ¿Podría deberse no sólo a factores subjetivos, individuales y por lo tanto intransferibles, sino también a una forma de programación que trasciende las características y límites de cada sujeto en particular, como manifiestamente sucede con todo el lenguaje humano? No bastarían varias bibliotecas de Alejandría para guardar lo que se ha escrito y estudiado hasta el presente –y eso sin tener en cuenta el futuro–, acerca de la existencia de los idiomas, de su organización gramatical, de sus aspectos formales y pragmáticos, de lo que convierte todo el sistema de comunicación lingüístico en un enigma colosal y bastante perturbador cuyos alcances parecen inabarcables. Suele decirse que es esta la prueba de la diferencia humana con el resto de las especies, y no será, con seguridad, porque estas carezcan de diseños de comunicación perfectamente eficientes –incluso es muy ponderada la complejidad en la transmisión de información en ciertos mamíferos terrestres, aves y cetáceos–, pero ninguna de estas formas puede apartarse de sus fines inmediatos y prácticos y no presentan, hasta ahora, rasgos especulativos.

La gran escisión respecto del sistema humano es su vocación –y tal vez su inevitabilidad– de formular cosas irreales, no inmediatamente accesibles a los sentidos, y esto, si no elegimos la radicalización de afirmar que todo en él es metáfora y, en consecuencia, *absolutamente todo* irreal. Es en este territorio de irrealidad y metáfora donde la poesía, o la lengua literaria pero especialmente la poesía, se instala en el punto superior de la sofisticación comunicativa, y en este plano son iguales las facultades del emisor y el receptor, que deben haber partido de un pacto previo de situación, de encuentro. En otros planos sus facultades no equivalen, sino que se complementan, ya que no es lo mismo emitir un texto que recibirlo; no es lo mismo producir que interpretar, pese a sus necesarios puntos en común.

Si pensamos, entonces, en la Musa como una figura o manifestación del inconsciente, nos acercamos a un objeto científico que puede ser definido con relativa

²¹ Con esta expresión recordamos el poema de Juan Gelman (1930-2014) «sobre la poesía» [*sic*], el cual empieza de la siguiente manera: «Habría un par de cosas que decir / que nadie la lee mucho / que esos nadie son pocos / que todo el mundo está en el asunto de la crisis mundial [...]» (117).

claridad. Freud, que construye la teoría psicoanalítica en torno de este concepto, describe:

[...] por nuestra experiencia cotidiana más personal estamos familiarizados con ocurrencias cuyo origen desconocemos y con resultados de pensamiento cuyo trámite se nos oculta [...]. Podemos avanzar otro poco y aducir, en apoyo de la existencia de un estado psíquico inconsciente, que, en cualquier momento dado, la conciencia abarca sólo un contenido exiguo; por tanto, la mayor parte de lo que llamamos conocimiento consciente tiene que encontrarse en cada caso, y por los períodos más prolongados, en un estado de latencia; vale decir: en un estado de inconsciencia (Unbewusstheit) psíquica («Contribución...» 48-54).

Así, nos provee de un punto de partida sobre las ocurrencias propias «cuyo origen desconocemos» y sobre «resultados de pensamiento cuyo trámite se nos oculta». Esto significa saltar de afuera hacia adentro; del Olimpo exterior, con sus dioses manipuladores²², al interior más profundo del sujeto, donde todo es mano de obra humana. Si bien, a través de los siglos, ningún teórico ha dejado de entender a la Musa como una metáfora, y si bien el inconsciente es un hallazgo del siglo XVIII, el aporte más revolucionario del psicoanálisis es precisamente este bajar del cielo a la tierra, de lo inexplicable ajeno a lo trabajosamente explicable pero propio. Tenemos ahora un modelo incorporado, el inconsciente, que responde a pautas generales determinables, pero se encarna en la idiosincrasia única de cada individuo. Nuevamente descendemos desde lo abstracto, igual para todos, hasta las realizaciones específicas de cada uno, desde lo universal a lo particular.

Ahora bien: «lo particular» vuelve a hacerse universal cuando pensamos en el comportamiento de un grupo; entre la masa de individuos siempre únicos, siempre irrepetibles, algunos manifiestan similitudes obvias. Si estas similitudes pertenecen al

²² Aunque los ejemplos son innumerables, baste recordar el protagonismo de los dioses en los textos fundacionales de la cultura como la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*. En el Antiguo Testamento son Yahvé y sus adversarios, liderados por Satanás, los autores intelectuales del accionar en la Tierra. En los Evangelios, Yahvé se transforma simplemente en Dios. Para las cosmogonías americanas, diferentes deidades rigen las decisiones de los mortales. Podemos suponer que esto se repite en el origen literario de todas las culturas.

terreno del arte, los llamamos «los artistas», o, como es menester en este caso, «los poetas». Según Freud, hay una relación entre la aptitud de juego de los niños y la de los escritores creativos: ambos construyen un mundo propio, o más bien reordenan las cosas de su mundo de una manera que los satisfaga. Sólo que, en el caso del escritor, que ya ha abandonado la infancia, la actividad del juego se transforma en el fantaseo de la vigilia²³. Por su parte, Jung («Psicología...» 17) trata de descifrar las raíces de ese fantaseo: «Ya en los primerísimos comienzos de la sociedad humana encontramos los rastros del esfuerzo anímico para encontrar formas que conjuren o propicien lo oscuramente vislumbrado», y finalmente revela dos aspectos básicos de la naturaleza del artista, la captura de lo inasible y la dimensión social de la creación individual («Psicología...» 21): «Si bien el artista es lo contrario de lo oficial, existe sin embargo una analogía secreta por cuanto una psicología específicamente artística es asunto colectivo y no personal. Pues el arte le es innato, como una pulsión que lo capta y lo hace instrumento».

Es decir, cada individuo sigue siendo una singularidad, pero «los artistas» y «los poetas» comparten rasgos psíquicos que es posible señalar, describir y analizar, en ellos mismos y en las piezas de evidencia que ofrecen: sus textos. Sin embargo, el interés psicoanalítico rastrea la obra para llegar a la psique; lo que aquí interesa es un recorrido casi inverso –aunque no del todo, debido a los interrogantes de este trabajo, que pueden reclamar ambas direcciones–. Los románticos, precursores en este sentido, ya se habían aproximado a la psique para llegar al texto, y el resultado fue un encandilamiento con la persona que se resolvió con la entronización biográfica de la persona. El propósito de este estudio es circular por las dos vías, de texto a persona y de persona a texto, con el fin de avizorar la figura ulterior: la poesía, el porqué de la piedra heraclea, el modo operativo del *ars* (técnica) y del *ingenium* (talento), polaridad en la que cifrarían el debate en torno al origen de la creación literaria las poéticas latinas y las clasicistas.

²³ «Might we not say that every child at play behaves like a creative writer, in that he creates a world of his own, or, rather, rearranges the things of his world in a new way that pleases him?» (Freud, *Art* 132-33) [«¿No podríamos decir que todo niño, al jugar, se comporta como un escritor de ficción, puesto que crea un mundo propio o, mejor dicho, reacomoda las cosas de su mundo para que le gusten a él?»; la traducción es nuestra].

Como síntesis de los últimos párrafos, puede decirse que la Musa es una figura del inconsciente, pero sólo del inconsciente en su instancia creadora; la Musa es una figura del inconsciente de los creadores, y, en el caso que nos concierne, de los poetas. Si bien cada individuo posee rasgos absolutamente únicos, también participa de ciertos rasgos de la especie. La especie, aquí, son los poetas. Cada poeta es un sujeto irrepetible, pero comparte, con los otros de su especie, mecanismos de intuición y de realización artística de los que es posible extraer propiedades generales. Una de las intuiciones más presentes a lo largo de la historia es la existencia de la Musa, y, puesto que no pensamos realmente que se trate de un ser mágico y externo, la entendemos como una imagen con la que los poetas representan su impulso creador. Como toda metáfora, ofrece pistas sobre el referente de origen, pero también, como toda metáfora, está sujeta a variadas interpretaciones.

Hemos descendido entonces desde un Parnaso con sus normas superiores hasta una tipología humana de formato descriptible. Aun así, no todo es tierra en la Tierra: en el proceder de cada individuo poeta, de cada sujeto en situación de emisor poético, puede rastrearse algo más que su propio contexto cognitivo (lo que estaría entre las metas del psicoanálisis). Según Jung, en la constitución de la psique individual actúan fuerzas genéricas, fuerzas remotas pero no inexplicables, emanadas de saberes comunes a todas las sociedades a través del tiempo. Se alojan junto al inconsciente personal con una carga masiva, plural, macerada por la cultura: «inconsciente colectivo» es, quizá, otro de los nombres de la cultura, o de las formas en que la cultura actúa en nuestra voluntad más interior. En palabras de Jung:

Lo inconsciente colectivo es una parte de la psique que se distingue de un inconsciente personal por vía negativa, ya que no debe su existencia a la experiencia personal, y no es por tanto una adquisición personal. Mientras que lo inconsciente personal consta en lo esencial de contenidos que fueron conscientes en algún momento pero desaparecieron de la consciencia por haber sido olvidados o reprimidos, los contenidos de lo inconsciente colectivo nunca estuvieron en la consciencia y por eso nunca fueron adquiridos por el individuo sino que existen debido exclusivamente a la herencia. El concepto de arquetipo, que es un correlato indispensable de la idea de inconsciente

colectivo, indica que en la psique existen determinadas formas que están presentes siempre y en todo lugar (*Lo inconsciente* 84).

La palabra clave es, probablemente, «herencia»: no todo es trabajado y conseguido –aun de manera inconsciente– por el sujeto único, individual. Ciertas competencias, ciertas reacciones provienen de un modelo de funcionamiento instalado en la cognición de la persona, a la manera de la gramática o, incluso, del instinto. En este plano, no podría asegurarse que todo es «tierra firme» en el sentido de que no depende de una sola persona, sino que, más bien, emana de una programación abstracta que encuentra su forma específica en cada persona que la encarna. Si pensamos en el lenguaje –en su acepción lingüística– en forma paralela, vemos que el «idioma», la «lengua», es una abstracción omnipresente que no se manifiesta sino a través de un idiolecto. Según la clásica definición de Saussure (40), «la lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente», es decir, una potencia abstracta; mientras que el habla (*parole*) «es, por el contrario, un acto de voluntad y de inteligencia», lo que equivale a la materialización individual. Los extremos platónico o ideal y aristotélico o material son siameses que no pueden existir por sí mismos, aislados uno del otro. Tanto el inconsciente personal como el colectivo están, asimismo, regidos por una organización modélica, como las células o los órganos del cuerpo. Es decir: materia y abstracción, tierra y cielo, sólo son tales en la relación de uno con otro.

Sobre la especial motivación o aptitud de los artistas, el razonamiento de Freud (*Art* 131-41) es el siguiente: el espacio de juego de la infancia es lo que el artista logra consumir en otros términos y con otras reglas, ya que el permiso de juego otorgado a los niños es revocado o sustancialmente modificado por las represiones del devenir y de la vida adulta. La habilidad para la construcción de un universo paralelo, irreal, que es el atributo lúdico de la infancia, es precisamente la marca de origen de toda construcción estética, donde cada elemento funciona «como si» correspondiera al mismo mundo objetivo en que nos movemos, cuando en realidad pertenece a otro.

Esto es lo que observa Gadamer en «El juego del arte»²⁴: el «como-si» es la condición necesaria, y ni siquiera restringida a lo humano, pues los animales también juegan. Y es aquí, justamente, donde las estrictas reglas del juego se revelan, ya que «jugar», hacer «como si», no es en ningún caso una sucesión de acciones arbitrarias, separadas, independientes de sentido global. Todas ellas forman parte de un objetivo u objetivos precisos en el sistema del juego, que surge entonces signado por un propósito y por pautas claras y distintas para lograrlo, como también por sus propias prohibiciones o imposibilidades (si rompemos el pacto del «como si», ya no estamos jugando). Y esto nos lleva directamente al corazón de la doctrina aristotélica: ¿qué es el «como si» sino la mimesis? Aristóteles también explicita que la mimesis parte del juego y del gran placer que produce en los humanos el imitar cosas: «el imitar es connatural a los seres humanos desde su niñez (y en esto el hombre se distingue de los otros animales: en que es muy hábil en la imitación y su aprendizaje inicial se realiza por medio de la mimesis) y además todos disfrutan con las mimesis» (Aristóteles, Horacio y Boileau 19).

68

Llegamos, entonces, al punto en que reconocemos un inconsciente personal y un inconsciente colectivo, ambos relacionados con la esfera creativa del poeta; esta esfera creativa proviene, según Freud, del «juego» en la infancia, y su prolongación en el tiempo deriva, entre otras prácticas humanas, en el arte. El arte, como el juego, implica actuar «como si» ciertas instancias imaginarias fueran reales. Esta simulación de lo real nos devuelve al concepto de mimesis, en torno al cual Aristóteles construye su teoría de la poesía. También Zumthor, en su estudio de la poesía oral, repara en la centralidad del juego (278): «Huizinga escribía en un libro que cuando el desarrollo social corta los lazos primitivos que unían al juego, la luz, el comercio y la guerra, la poesía mantiene el contacto», y agrega enseguida: «Marcada por la prehistoria, la poesía oral desempeña así una función más lúdica que estética [...]».

Ahora bien —y este es el punto de inflexión que persiguen estos párrafos—, todo cuanto debe llevarse a cabo en el modelo de la mimesis requiere un saber hacer, una *techné*, un *ars*, una técnica precisa. Las destrezas y competencias ejercidas en el «como si» serán determinantes para lograr la colaboración del receptor, algo que, siglos más

²⁴ En el volumen *Estética y hermenéutica* (129-38).

adelante, en la intensa epifanía del Romanticismo, Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) va a denominar «la suspensión de la incredulidad»²⁵. No podremos suspender nuestra incredulidad sobre un mundo paralelo, un mundo no-objetivo, un modelo alternativo de realidad, si el juego no está bien jugado, si las reglas no se ejecutan rigurosamente. Cualquier torpeza técnica puede desmoronar una construcción levantada sobre el viento: si todo funciona, la construcción es invulnerable y se convierte en un plano más de la vida real, el plano simbólico, sin el cual nuestra mera existencia es impensable (todos convivimos con la noción del Edén, del fantasma del padre de Hamlet, de las sirenas que empujaban a los incautos al abismo marino, etc.).

Esto es lo que dice George Steiner (Steiner y Crépu 56): «La influencia de lo imaginario, de las “ficciones supremas”, como las llamaba Wallace Stevens, sobre la conciencia humana es hipnótica. Lo imaginario, la abstracción conceptual, son capaces de invadir y de obsesionar la morada de nuestra sensibilidad». Mas, si los cimientos técnicos no están bien puestos, un resoplido basta para borrarlo todo, como a las casas de los cerditos de la famosa fábula infantil. Esta cimentación, esta eficacia técnica, es lo que Aristóteles entendía por verosimilitud: «[...] exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales cosas; a eso tiende la poesía [...]» (Aristóteles, Horacio y Boileau 30). A diferencia de Platón, cuyo desvelo era la «verdad» objetiva, Aristóteles razona que la verdad puede ser construida sobre un muro teórico y, aquí, se muestra hasta más platónico que su maestro. Esto es lo que también observa Gadamer en el capítulo «Poesía y mimesis» del volumen *Estética y hermenéutica* (123–28): si la verdad ideal está fuera del alcance de la falibilidad humana, entonces «la poesía» (esta construcción de un mundo paralelo donde todo funciona correctamente) es más filosófica que la historia, pues la historia sólo refleja el imperfecto acontecer de los asuntos reales, mientras que la poesía eleva su diseño hasta regiones más altas, más «verdaderas», donde las cosas no son las que son, sino las que deberían ser.

²⁵ La expresión la acuñó el poeta inglés cuando refirió en su *Biographia Literaria* (1817) el momento en el que acordaba con William Wordsworth (1770-1850) los criterios de su contribución a la histórica compilación titulada *Lyrical Ballads* (1798).

En síntesis: el juego de los poetas es todo menos trivial, y no se aceptan estrategias dudosas, ineficaces ni, mucho menos, irresponsables. El juego debe estar signado por una técnica precisa que logre sostener en el aire los jardines de Babilonia, y es esta técnica lo que llamamos «arte».

El salto que hemos efectuado, entonces, comienza con la acción de la Musa sobre el espíritu de un mortal (el trabajo secreto del inconsciente en lo que, a partir de ese momento, será un *poeta*) y encuentra a Aristóteles en su camino: no se puede saltar de cualquier manera. Más allá de las motivaciones originales para emprender tal acción, lo único cierto es que su transcurso no es arbitrario, no es inhumano: no es, en sentido estricto, *irrazonable*. Aquí parece que los maestros griegos entraran en contradicción directa, ya que recordemos que Sócrates, en *Ion*, afirmaba: «Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia» (257). Incluso, agrega el mismo Sócrates que *no hay* otra forma de ser poeta. Es preciso perderse en otra presencia, en otra existencia, que dicta las palabras y los cantos y la verdad en ellos expresada. Y este es el conflicto: si otra presencia toma el control, ¿cuál es el sentido de la *techné*? El artista (el poeta, el rapsoda) no es más que un ventrílocuo y su único mérito es mediatizar a la Musa.

Pero, entonces, ¿quién es la Musa y por qué tiene tanto interés en hablarnos? ¿Por qué insiste una y otra vez en esta forma de comunicación a través de los siglos? ¿Cómo podemos fabricar un modelo donde convivan la inasible Musa y el juego o mimesis, que presupone la voluntad y la intención activas del artista? ¿No podríamos reunir, en una explicación integradora, el enajenamiento artístico y la *techné*? Expone Juan Ferraté (1924-2003) que «[e]l poeta no es nunca un alucinado, pero tiene que parecerlo cuando violenta el lenguaje común para expresar con él su interpretación de la realidad» (*Teoría 26*)²⁶.

²⁶ Más adelante se comentará esta costumbre de asociar el lenguaje poético con una cierta violencia: Ferraté, en esta cita, dice literalmente «violentar». Los seguidores del generativismo hablaban de la «agramaticalidad» de la poesía, diversas corrientes usan el concepto de «desvío». Manfred Bierwisch dijo que la lengua poética era «parásita» de la lengua estándar. Es difícil pasar por alto la descalificación que sugieren todos estos términos, sobre todo cuando, como se verá en el capítulo sobre las funciones de la

A propósito de esta lucha de ideas entre el fuego divino de Platón y la refinada cocina de las pasiones de Aristóteles, dice este interesante pasaje de Ascensión Rivas Hernández (31):

Dado que imitar es una cualidad congénita al hombre, y que por lo tanto todos los hombres realizan imitaciones, dice Aristóteles que la poesía nació de forma improvisada, y que con el tiempo fue alcanzando su perfección, ya que al final sólo quedaron las imitaciones de los mejores. Así, y frente a la concepción platónica según la cual al derivar directamente de los dioses el arte poética nace perfecta, para Aristóteles su origen está en la improvisación, y sólo más tarde, gracias a su evolución y a los hitos de los grandes poetas, consiguió la forma que le es propia. De ahí que cada poeta haya tenido precedentes y sea fruto de una evolución.

La comparación u oposición entre el *ingenium* y el *ars* de los latinos, que es la que existe entre el poeta endiosado y la *techné*, parece ahora cristalina, después de que todos la han explicado a lo largo de los siglos: la técnica siempre está presente, la técnica –quizá otro nombre del estilo– no sólo es imprescindible, sino constituyente, pero debe aplicarse sobre algo o respecto de algo anterior; algo, quizá, dado, aunque ¿dado por quién?

En esa región anterior del *ars* (pero anterior no quiere decir antes en el tiempo, sino más bien preexistente, como condición para el *ars*) se sitúa todo lo que hasta ahora no pudo ser realmente explicado: el endiosamiento, la posesión por la Musa, la intuición, el inconsciente creador, el *ingenium*, el Espíritu (como en Hegel y en las Escrituras), es decir, ese algo que motiva por sí mismo la poesía. Ese algo es el «principio ingénito» que Platón menciona en *Fedro* (31). Ese algo es –plantean estas páginas– la misma fuerza llamada poesía, que busca realizarse a través de un mediador –el emisor poético o poeta– provisto de un *ars* o técnica para llevarlo a la vida, en primera instancia. Y, en segunda instancia, ese algo también es realizado por el destinatario final –el receptor de poesía– que también posee su técnica o *ars* para interpretar, para «leer» el

literatura, aquí se sostiene la visión contraria y se suscribe la tesis de Hilde Domin (1909–2006) sobre «el lírico como higienista del lenguaje» en el volumen *Wozu Lyrik heute? [¿Para qué la lírica hoy?, 1968]*.

texto, no sólo en sus signos visibles o audibles sino en sus espacios vacíos. La tradición es exigente con los poderes profundos del creador y se suelen señalar estas dos instancias del *poiein* (la inspiración y la técnica) como si marcaran dos personalidades, dos clases distintas de poetas: Platón habla de los endiosados; Horacio de los trabajadores. Aristóteles, en el justo medio, según la cita precedente de A. Rivas Hernández, hablaba de una evolución de lo espontáneo hacia lo óptimo.

Según M. H. Abrams (187), el polígrafo inglés Joseph Addison (1672-1719), en los comienzos del Neoclasicismo, había observado que los dos grupos (los iluminados versus los laboriosos) no difieren en excelencia, sino en su clase o forma de ser. De este modo ubicó entre los representantes del «genio natural» a Homero, Píndaro, los poetas del Antiguo Testamento y Shakespeare, mientras que los que debían su esplendor a la construcción del arte por reglas serían Platón, Virgilio y John Milton (1608-1674). Esta taxonomía es, en realidad, improbable, en el sentido de que no puede probarse: si la inmensa mayoría del público receptor reconoce un fulgor especial en las aladas palabras de Homero o del Bardo, no podría decirse, a ciencia cierta, que ellos estuvieran «poseos» y los otros no.

72

Hoy, en el lenguaje popular, se hablaría y hasta se harían arbitrarias mediciones de «talento» o «genialidad», pero, si bien los poetas llamados clásicos generan consenso, el gusto estético fluctúa enormemente de persona a persona, y, así, los que para un cierto público son grandes autores, para otra audiencia lo son un poco menos. También entre los críticos y expertos hay disensos, incluso sobre los escritores eminentes. Es posible que, como suele suceder, el tiempo sea el tamiz y el jerarquizador natural de lenguajes y obras, aunque también es cierto que no podemos acceder a todo lo que se escribe, lo que se compone o crea, si no median todos los procesos de la publicación, que son mucho más que arduos, y que –como puede leerse, por ejemplo, en el ensayo de Pierre Bourdieu «Campo cultural y proyecto creador», incluido en *Campo de poder, campo intelectual* (11-39)– dependen, como casi todo (aunque nunca todo), del ingente aparato del mercado.

Todo esto debe tenerse en cuenta, y eso que tan inocentemente habíamos partido de un juego imaginativo acerca de los poetas enajenados y los poetas aplicados;

del genio porque sí (la «inspiración») y del *ars* construido y dirigido. Aquí consideramos que ambos son aspectos mutuamente necesarios para generar el mismo proceso creativo, pero no se niega ni se subestima ningún matiz del fenómeno. Lo que sí nos parece es que se gana en claridad al percibir la poesía como una fuerza universal con objetivos propios, ya que, en ese caso, todo lo que se haga bajo su nombre tiene una justificación. Una justificación intrínseca. Una justificación permanente. Es en este punto donde se dan la mano los dueños del Parnaso y los poetas más sencillos, ya que, pese a la diferente recepción de sus trabajos, lo que se reconoce es esa moción en parte interna y en parte externa a ellos, trascendente a ellos, desplegada entre todos ellos, que los empuja a actuar, es decir, a poetizar.

Hay algo más, a lo que repetidamente hemos aludido, y es el problema de la expresión como contendiente de la mimesis, ya que *mimesis* sería un recoger del mundo lo que ya está dado, de algún modo establecido, mientras que «expresión» alude a una creación personal, en la que la persona no reconstruye sino que construye el mensaje desde el principio, como Yahvé en el primer día del Universo. Pero mimesis y expresión son etapas posteriores a la génesis artística, a la intervención de la Musa: son, más bien, maneras de encauzar la articulación del mensaje. Es decir, debe existir una primera chispa, un deseo o disposición de decir algo, para luego (y este «luego» puede ser a veces simultáneo) proceder a su correcto o más conveniente o más transparente decir, lo que en poesía suele llamarse «autenticidad». Cuanto más limpiamente se traslada o *traduce* el lenguaje interno de la conciencia a una lengua perfectamente codificada, con su gramática y sus habilitaciones de sentido, más intensa es la percepción del público de que algo fundamental le es revelado. La relación con la verdad está presente siempre a ambos lados del canal de comunicación.

Entonces, un paso aun más adelante, puede pensarse que la Musa platónica no es siquiera la inspiración –pues la inspiración es un influjo abstracto, indefinido, que podría invocarse como el arranque de todo impulso creador en cualquier disciplina artística, científica, técnica o de cualquier otra esfera de actividad personal–. Esta Musa no es la inspiración indeterminada sino la poesía misma: un sistema de comunicación radicalizado, con características totalmente específicas, que busca su propia actualización a través de un «hablante» propicio. Debemos asumir que no todo

hablante, es decir, no todo sujeto humano, presenta las condiciones psíquicas adecuadas para desarrollar este lenguaje, aunque esa aptitud se encuentre en potencia en la constitución natural de todas las personas (del mismo modo que todos, potencialmente, podemos comprender y aun elaborar teoremas matemáticos, por ser esta una posibilidad de la especie).

Un argumento a favor de la potencialidad de la aptitud poética en los seres humanos es el hecho básico de que, si bien sólo algunos se constituyen como emisores, todos podemos ser receptores al activar un par de recursos. Todos podemos, en alguna medida, participar de la poesía porque algo en nuestra estructuración básica nos habilita para acometer esa tarea. En cualquier caso, lo que entendemos es que no hay poesía sin persona, pero la persona sola, sin la disposición receptiva primero y la intención después, no podría llevar a cabo la compleja actividad de poetizar. Por otro lado, como sugeríamos más arriba, lo que el poeta –o, para nombrarlo con rigor terminológico, el emisor del texto poético– capta al comienzo del proceso no es sólo una intuición o idea imprecisa que lo mueve a actuar o aun a escribir algo. Eso no es suficiente ni explica la existencia de una categoría de realidad llamada poesía. Lo que el emisor capta es una idea *con su forma*. Y, aunque esta forma no resulte en absoluto evidente hasta ser articulada en estructuras lingüísticas dentro de los márgenes del verso, se comporta como un epicentro completamente diferenciado de comunicación para ese usuario particular.

Resumiendo, entonces, este tramo de la argumentación: un impulso no del todo comprendido anima al poeta a actuar, pero «no del todo comprendido» no remite a locura ni delirio. La Musa no es un brote psicótico. Este impulso inicial, no del todo comprendido –como una gran cantidad de problemas del lenguaje humano– es inmediatamente seguido por la acción del poeta, que nunca es arbitraria sino marcada por el rigor técnico. El rigor técnico debe no solamente asegurar la construcción lingüística, sino recrear o expresar con la mayor limpieza posible la visión que le dio origen: lo que el poeta ve o intuye debe ser materializado en el poema, y, cuanto más se acerquen las palabras a esa intuición, probablemente mayor sea la sensación de verdad que percibimos. El lapso de tiempo que media entre la intuición y la composición es lo que no podemos medir: es posible que haya tramos simultáneos; por ejemplo, que

la intuición o visión se vaya afirmando a medida que el texto avanza. La visión o intuición que dan inicio al poema no son, sin embargo, una sustancia cualquiera: son sugeridas por un impulso de su propia clase, es decir, por un impulso poético, relacionado con las palabras (y no con números, colores o notas musicales). La visión o intuición que detonan el poema corresponden ya a un principio llamado poesía, y es por esto que surgen con una impronta o forma específica. La visión o intuición que impulsa a un poeta no podría materializarse en la invención de una máquina o la construcción de una torre, porque su canal natural es la lengua, y porque la persona en cuestión –el poeta– se prepara para reaccionar expresamente con una estrategia lingüística.

Aparece aquí un problema dialéctico de máximo interés: la historia del autor, desde los primeros textos de Occidente hasta la llegada del formalismo en el siglo XX (es decir, incluyendo, y con especial énfasis, al Romanticismo), es en realidad una historia de la persona individual. Si bien Platón incluye en su descripción a «todos» los poetas – que deben estar endiosados para hacer su trabajo–; Aristóteles emprende la descripción modal de las formas poéticas, para las que *todos los poetas* deben seguir determinados procedimientos técnicos, y Horacio –que será abordado más adelante– prescribe líneas de acción que *todo poeta* debería respetar a fin de dar estatura a sus versos (estamos todavía en la etapa del reflejo, del artista como calígrafo del mundo externo). Si bien todo esto ha quedado documentado, y ubica a los poetas en un grupo, lo cierto es que este grupo está idealmente supeditado a las misteriosas fuerzas *verdaderas*, cuya indagación es imposible debido a su magnitud o su categoría (la Musa, Dios, el Universo). Quizá, la antigua tradición podría formularse de este modo: lo relevante aquí no son los emisores poéticos sino el impulso que los mueve, y, como este impulso es divino o insondable, incomprensible por métodos humanos, no tiene sentido tratar de explorarlo. A partir de ahí, y aunque los largos siglos posteriores a aquellos primeros maestros hayan acatado, con mayor o menor discusión, sus visiones del fenómeno, la historia de los autores fue individualizándose hasta culminar en la apoteosis de la perspectiva romántica.

Un hecho incontestable detrás de esta nueva actitud es que un solo sujeto produce el texto, mientras que sus receptores, tales como los entendemos ahora, son potencialmente infinitos. La relación de uno a muchos y muchísimos a través del tiempo,

sobre todo después de la consagración de la escritura por sobre la oralidad como método de registro y comunicación literarios, no puede sino impregnar todo cuanto sabemos e intuimos de poética. Eric A. Havelock (1903-1988), dedicado al análisis de este cambio de paradigma, también llamado «la revolución alfabética griega», lo describe como «una crisis que se produjo en la historia de la comunicación humana cuando la oralidad griega se transformó en la civilización de la cultura griega» (21).

La comunicación oral implica lo masivo, la polifonía social; pasar a la inscripción gráfica es pasar a la mano solitaria que empuña el cálamo por su propia cuenta. Puesto que quien escribe es un sujeto aislado, la historia de su escritura será individual. Puesto que los lectores de una sola obra de este emisor son idealmente incontables, fácil es incluirlos en una historia de conjunto, aunque este conjunto se vea también delimitado por el paso del tiempo y el sello de la cultura. Los lectores del *Quijote* (1605, 1615), por caso, no tendrán las mismas características en el siglo XVII y en el XXI; tampoco serán iguales los lectores de lengua castellana que los de lengua rusa, aunque, por supuesto, todos forman parte de un superconjunto mucho mayor, cuyo factor común es ese libro. Nos hemos desplazado ahora, con toda naturalidad, al campo de la recepción.

Aunque la figura de Horacio será revisitada en el capítulo de las funciones de la literatura («Primeras causas y últimas razones»), conviene, en este punto de discusión sobre el sentido de las poéticas a través del tiempo, señalar cómo su famosísima *Epistula ad Pisones* prefigura un aspecto específico y más que actual del rol del receptor. En efecto, conocemos a Horacio como defensor y perpetuador de la tradición poética griega —«a los Griegos la Musa dio el ingenio, a los Griegos dio el hablar con una boca pulida, a los Griegos, ávidos solamente de gloria [...]» (Aristóteles, Horacio y Boileau 99)—, porque de esto se encarga el autor manifiestamente. Sus recomendaciones se centran en la búsqueda de la armonía textual tanto en la forma como en el contenido; su alegato está sembrado de ideas como «tema adecuado», «orden claro», «delicadeza», «prudencia», «ley y norma (del habla)», «mantener el lugar», «nada fuera de propósito» y una extensa serie de conceptos afines (87-105). A esta obra debemos la prolongada relación secular de la poesía con la pintura (*ut pictura poesis*), en la que, sin embargo, es el arte verbal el que debe supeditarse a la expresión plástica, entendida como canon de la proporción justa. Horacio, podría decirse con cierto humor, convierte en patrón de

oro la fórmula tribunalicia de «no innovar»: la tradición de Homero y los suyos puede no ser un ejemplo absolutamente perfecto –hasta «el excelente Homero dormita» (Aristóteles, Horacio y Boileau 101)–, pero sin ninguna duda es el ejemplo máximo, y así deben preservarse las cosas... ¿con qué fin? Con el fin de seducir al público, pero también de modelar su percepción de lo bien articulado y conveniente.

La *Epistula* provee líneas de acción extraordinariamente pragmáticas (cómo escribir bien para ser un autor legitimado), lo que las convierte también en inesperadamente posmodernas, si bien las intenciones sociales de Horacio eran bastante más nobles que las del mercado actual. Ningún éxito autoral tenía derecho a justificar la morbosidad, la mediocridad, el mal gusto y la falta de verosimilitud. También es interesante su defensa del trabajo consciente con las palabras como contrapunto del genio espontáneo (a diferencia de lo que veía Platón), pero, por eso mismo, el peso de la experiencia no está puesto realmente en el emisor –una figura perfectamente humana que trafica con expresiones lingüísticas para componer un texto– sino en el receptor, que no debe ser expuesto a «mercancías» (Aristóteles, Horacio y Boileau 103) sino a verdaderas obras de arte²⁷.

A lo largo de estos párrafos quedan, entonces, dibujados los personajes de la trama literaria: uno, cuyo nombre no puede conocerse, porque trasciende el límite humano individual, suele ser aludido como la Musa. El segundo es definitivamente humano, y es el responsable de la composición (aun en las obras que ofrecen la mayor incertidumbre sobre su autor o autores, como por ejemplo el Pentateuco, entendemos que hubo una persona a cargo del texto o, al menos, una persona por vez). Acaso podamos concebir el texto mismo como «personaje de la trama», ya que tiene su propia voz: no es humano, pero la Musa tampoco lo es. Y el personaje que cierra la serie bien puede ser un solo lector, o bien decir, como el poseído de Gerasa en los Evangelios: «Mi

²⁷ Un análisis más detallado de las propuestas horacianas acerca del arte poético podemos encontrarlo en Asensi Pérez (I 129-43) y en Bobes Naves et al. (I 177-94), entre otros. En *Formación de la Teoría Literaria moderna: La tónica horaciana en Europa* y en *Formación de la teoría literaria moderna: Teoría Poética del Siglo de Oro*, García Berrio examina el desarrollo que experimentará dicho corpus teórico en el Renacimiento y en el Barroco, algo similar a lo que hace Mañas Núñez.

nombre es Legión, porque somos muchos» (San Marcos 5: 9); pues, aunque es humano, su función no está limitada por un solo cuerpo.

Claramente, entonces, teníamos en esta secuencia a un autor coronado por su propia biografía a partir del siglo XIX, ya que la reacción contra el clasicismo llevó a exaltar y reverenciar el trabajo creativo gestado en la imaginación del autor. El misterio de la creación ocurre, al fin y al cabo, en la psiquis de una sola persona, responsable de la obra literaria que los demás leemos. Cuando arribemos, a mediados del siglo XX –y tras pasar por el imperio del análisis formalista del texto– al interlocutor de aquel emisor original, muchos nombres habremos de asignarle. Existe, como primera medida, un receptor o lector empírico, es decir, también un individuo. Jausss lo llama «lector explícito» (en «Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur» [«El lector como instancia de una nueva historia de la literatura»], de 1975²⁸) como respuesta al concepto ideado por Iser, el de «lector implícito». El lector explícito conforma así una categoría extratextual, mientras que su contraparte pertenece al dominio del texto, es decir, opera como categoría intratextual. Wolfgang Iser (1926-2007) lo define de esta manera:

El concepto de lector implícito es un modelo trascendental por medio del cual se pueden describir estructuras generales del efecto de los textos ficticios. Se entiende por esto: el rol del lector, perceptible en el texto y que consiste en una estructura del texto y en una estructura del acto. Si la estructura del texto establece el punto de vista para el lector, esto significa que esta estructura obedece a un hecho básico de nuestra percepción, en la medida en que nuestros accesos al mundo son siempre sólo de una naturaleza perspectiva (*El acto* 143).

Del lector empírico o real, que es una persona concreta, pasamos así a un modelo abstracto de lector, que como tal incluye a una dilatada pléyade de lectores reales, quienes no interesan por sus rasgos particulares sino por aquellos que presentan en

²⁸ «Como al horizonte de expectativas intraliterario se opone el del mundo, al lector implícito se opone el *explícito*; es decir, un lector diferenciado histórica, social y también biográficamente, que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes señalada». («El lector...» 78; la cursiva es del autor).

común. Y la razón es que la suma o el promedio o la simple relación de estos rasgos comunes puede darnos una perspectiva de lo que sucede en el extremo receptor y hermenéutico de la comunicación: permite decir, por ejemplo, «el lector implícito se comporta de tal o cual manera», o bien «esto es lo que sucede cuando el texto es percibido, leído, interpretado». Roman Ingarden (1893-1970), Iser, Jauss, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht, Peter Bürger y otros estudiosos de la Recepción ofrecen exhaustivos análisis de estos fenómenos.

Aun otro compartimento teórico es el que merece el lector ideal, que no es exactamente igual al lector implícito, aunque se le asemeja: según el propio Iser (*El acto* 57), «un lector ideal debería poseer el mismo código del autor». Esta idea, tan sugerente como imposible, nos presenta al emisor y al receptor simbióticamente unidos, a tal punto que todo aquello que el emisor captura en la naturaleza o en la realidad y que motiva su trabajo de codificación lingüística del mensaje es exactamente igual a lo que descodificará el receptor después de la lectura. Esta situación, por supuesto, resulta utópica, ya que, para lograr la proeza, emisor y receptor tendrían que compartir la misma conciencia, y compartir la misma conciencia querría decir ser la misma persona, y aun así la operación no sería viable, ya que la misma persona no posee una conciencia perfectamente inmóvil, estable, monolítica, ni siquiera al pasar de un instante al siguiente, y mucho menos después de un esfuerzo complejo. El propio emisor no será «la misma persona» antes y después del trabajo de composición del texto, pues el proceso transformador ya se habrá verificado, es decir, la conciencia ya se ha movido, se ha desplazado hacia adelante. El emisor sencillamente no permanece igual antes y después de la realización del poema, porque el acontecimiento que media entre esos dos estados –la escritura del poema– ya habrá producido un cambio en la conciencia involucrada. Como advertía Heráclito, los ríos van y vienen, igual que las personas, y en ese ir y venir el tiempo modifica una parte en la esencia de las cosas.

El «lector ideal», entonces, según la definición de Iser, no puede existir en la realidad, pero en la teoría suscita estas interesantes paradojas. El siguiente cuadro podría ilustrar dicho argumento:

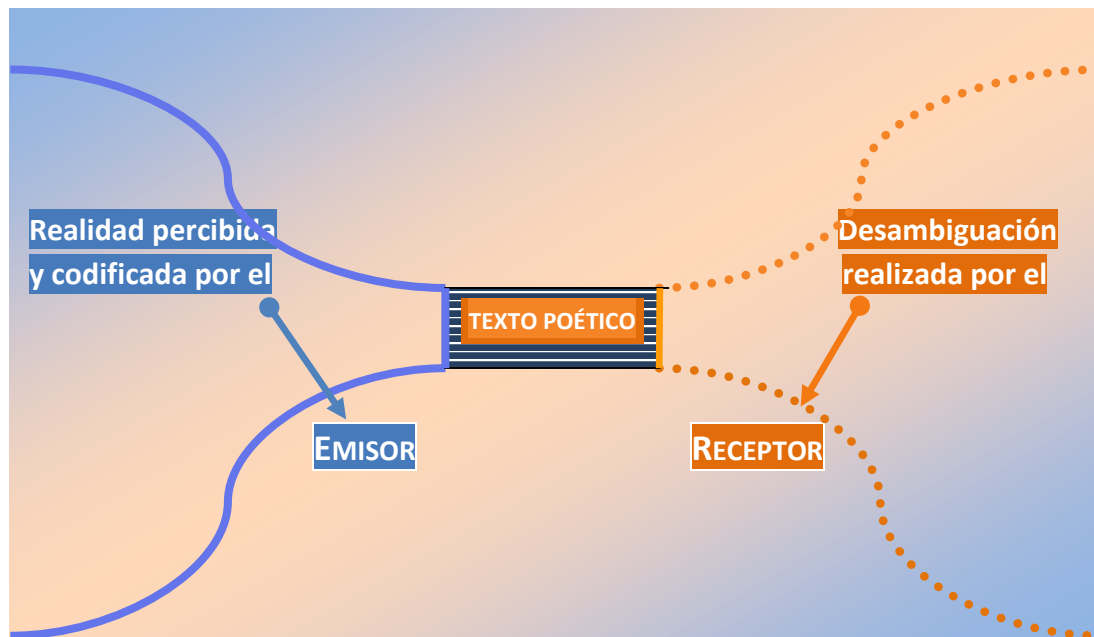


Figura 2. Modelo de codificación y desambiguación del texto

Nadie olvida, sin embargo, que una imagen sólo puede representar de manera tentativa un concepto formulado con palabras. La naturaleza especulativa y dinámica de este proceso no pertenece al orden de la imagen, por lo que esta cumple un papel puramente auxiliar: visibilizar que la realidad que capta el emisor, al comienzo del proceso, es filtrada por su sistema psíquico y luego codificada en lengua gramatical. En primera instancia, el «poeta» es un lector de la realidad, sobre la cual este realiza su propia interpretación, de la que queda huella escrita. Las exactas percepciones, intuiciones, razonamientos y todo tipo de operaciones internas, integradas en todo momento al contexto cognitivo de la persona, permanecen latentes en el texto y corresponden a la intimidad absoluta del emisor, quizá inconscientes para él mismo, ya que un texto es sólo una de muchas posibilidades de manifestación de un segmento de la realidad captada. Prueba de esto son las correcciones a que con frecuencia son sometidos los versos por el propio autor –una práctica ya aconsejada por Horacio (Aristóteles, Horacio y Boileau 98, 104)–, en busca de la expresión final más adecuada para un magma siempre elusivo.

El poema no suele nacer como un bloque rígido, donde cada sílaba viene prevista de antemano: es una sustancia con su identidad, pero maleable en la etapa inicial. Claro

que, en sentido inverso, nadie más que el poeta posee la potestad de cambiar nada en un poema, bajo pena de destruir el mensaje. Podría replicarse que esto sí sucede con la traducción: es verdad, la traducción a otras lenguas implica conflictos naturales que luego serán comentados²⁹. Así, de las grandes dimensiones de lo real extrae el emisor unas fórmulas expresivas que resultan, en comparación, y sobre todo en poesía, sorprendentemente sintéticas: son las que se transforman en el mensaje. Todo aquello no dicho y no desarrollado explícitamente es lo que queda encerrado en la formulación lingüística³⁰.

En otras palabras: el «poeta» es una persona con la competencia suficiente para captar ciertos aspectos, segmentos o hechos de la realidad –interior y exterior– y cifrarlos en un código lingüístico especial (el texto poético). Exactamente cuáles son las impresiones que capta, y por qué esas y no otras, no son datos a nuestro alcance; al menos no son datos generales. La psicología individual del artista seguramente modela y determina esta fase de la experiencia. El siguiente problema es su conversión a lenguaje, para la que el poeta debe dominar dos esferas: la de las palabras, implicancias, ritmos, etc., de su idioma natural, y la de las palabras, implicancias, ritmos, etc., de su propio idiolecto, moldeado a su vez por las fuerzas de su cognición singular. Es por todo esto que el resultado de su trabajo, es decir, el texto poético, tiene un carácter absolutamente único, que solemos denominar «estilo». Según Genette en *Fiction et diction* (110), «[...] no hay discurso sin estilo, como tampoco estilo sin discurso: el estilo es el aspecto del discurso [...]». Así se consuma, por fin, la razón de ser de toda poética: el poema.

²⁹ En la sección «*Lost in translation*».

³⁰ En la sección «*Síntesis, silencio y relevancia*» abordaremos también el problema de lo «no dicho» y del silencio en la poesía.

2.3. LA RECEPCIÓN: EL LECTOR → EL AUTOR → LA MUSA, Y VICEVERSA

Temas no faltan, porque nos unen muchas cosas.
La misma estrella nos tiene a su alcance.
Proyectamos sombras según las mismas leyes.
Intentamos saber cosas cada una a su manera
y en lo que no sabemos también hay semejanza.

WISLAWA SZYMBORSKA (352)

Un poema (texto o mensaje poético) es una construcción lingüística autónoma y autosuficiente con una forma determinada –la versificación, según el criterio que preferimos seguir–, que puede encontrarse en las páginas de un libro impreso, en un manuscrito guardado en un cajón por su autor o en la recitación que emite un bardo con su voz. Pero no «existe», sin embargo, con su peso definitivo, hasta ser certificado por una conciencia humana, y es entonces cuando emerge el receptor, que se enfrenta a su vez a la descodificación no de una porción arbitraria del mundo sino del texto, ya perfectamente cifrado por un lenguaje anterior (el lenguaje del emisor) en la secuencia de tiempo. Lo que el receptor encuentra es una comunicación en clave, con sus signos gráficos –o sonoros– visibles o evidentes y todas sus potencialidades a la espera de ser activadas, pero nunca todas ellas juntas ni todas al unísono por un mismo lector, ya que esto implicaría una conciencia realmente global y absoluta (algo que en las religiones suele llamarse Dios). Cada lector, con su conciencia individual de sujeto humano, logrará extraer del mensaje poético no sólo lo que en este resulte claro y distinto a la inteligibilidad, sino lo que pueda ser procesado por las posibilidades psíquicas conscientes e inconscientes de ese receptor específico.

Imaginemos, ahora, un lector desplazado en el tiempo: todas las coordenadas de su espacio, su momento histórico y su cultura en curso apartarán aún más ambos universos, el del emisor y el del receptor. Podemos valernos del siguiente ejemplo: si,

en tiempos de Li Bai (701-762), uno de sus contemporáneos chinos leía o escuchaba uno de sus poemas, las diferencias entre emisor y receptor eran todas las que separan a dos personas cualesquiera, aun con la misma lengua y en el mismo período histórico. Si alguno de nosotros lee o escucha hoy una traducción a nuestra lengua del mismo poema de Li Bai, compuesto en el siglo VIII d. C., debe agregar a aquellas «diferencias» todas las impuestas por el cambio de idioma, de hemisferio, de situación geopolítica, de cultura y, sobre todo, por el tiempo transcurrido desde Li Bai hasta el presente, con todos sus acontecimientos y transformaciones. Es este tiempo transcurrido lo que ha hecho del mundo prácticamente otro mundo y, de nosotros, receptores espectacularmente distintos de aquellos que podía generar la época de la dinastía Tang.

El tiempo es ciertamente una pared de vidrio entre el emisor y el receptor. Respecto de la recepción ya prefigurada dentro del marco institucional en que leemos los libros del pasado (la sociedad, la escuela, las ideas del tiempo en que vivimos) y la originalidad que podemos permitirnos como individuos, comenta Emilio Lledó (*El surco* 29):

84

Nuestra experiencia de la lectura está marcada por la sensación (*aísthēsis*) y la memoria (*mnēmē*); pero nuestra búsqueda de sentidos y de interpretaciones se va enriqueciendo a medida que miramos más el texto, que le dedicamos tiempo, que lo «asimilamos» más. Y esa lenta lectura es, precisamente, una cierta esperanza de liberar la propia y férrea estructura de la recepción que, en parte, nos han «dado».

Se debe hacer la salvedad, sin embargo, de que el emisor del poema suele ser su primer receptor. El «poeta» es el primero en leer el poema recién hecho, y nos referimos a esa instancia en que la fabricación pura ha terminado y la energía psíquica del sujeto se desplaza hacia el otro campo, el otro lado del mostrador. Esta distancia respecto del estado de creación es indispensable, por ejemplo, para que el emisor realice una función crítica de su propia obra y corrija todo lo necesario, o bien juzgue que no hay nada que corregir. La misma persona es, así, en primer lugar, emisor; luego, receptor; y, por último, crítico, desde la perspectiva del texto. Pese a esto, el «poeta» no escribe realmente para una imagen de sí mismo en una fase posterior de su trabajo: escribe

para un «otro», para otro sujeto humano, porque esta es la lógica de la comunicación. Y este «otro», que no está presente o en funciones mientras se realiza el trabajo, sólo puede ser posible en un momento futuro.

Al emisor, entonces, sólo le cabe la posibilidad de imaginar o fantasear con un lector futuro, mientras que el lector real tendrá siempre más datos objetivos sobre un mundo anterior –incluso inmediatamente anterior–, de donde procede la obra. Esta es la explicación básica de las diferencias de interpretación de persona a persona, aunque haya un sentido y unas pautas generales promovidos por el mismo texto: «[...] la obra de arte [...] no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que, con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado» (Gadamer, *Estética* 56).

Conviene recordar, sin embargo, que la poesía ofrece una dificultad especial debido a su característica polisemia. Pero, más allá de las particularidades genéricas, la ecuación puede plantearse muy sencillamente: el escritor (el emisor) desambigua una porción de realidad y la transforma en mensaje. El lector (el receptor) desambigua el mensaje y vuelve a transformarlo en una porción de realidad, sólo que no es exactamente la misma realidad original, porque ni la persona ni el momento son iguales. En este punto es oportuno recordar al «lector modelo» de Eco (*Lector* 80):

Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que «conocimiento de los códigos») capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.

Para Umberto Eco (1932-2016), el lector implícito original llega a ser modélico en virtud de un perfil riguroso, aunque no rígido: siempre con su propio margen de actuación, este lector es sin embargo la mejor versión de todas las que el emisor pudiera desear como segunda persona de su texto. Su contexto cognitivo y su experiencia vital lo preparan para ejercer la clase de complementariedad que arrancará el máximo

potencial de la obra en cuestión. Así es como lo resume su propio creador en una conocida fórmula (Eco, *Lector* 89): «El Lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado».

Lo que estas invenciones nos facilitan es la comprensión de un modelo: el lector implícito, el ideal, el modélico u otra categoría afín no son sino recipientes donde podemos ubicar a uno, a muchos o a todos los receptores, con independencia de su identidad real y de su biografía. Exactamente lo contrario es lo que, a grandes rasgos, ha sucedido con el *autor* de la obra literaria. Podemos alegar que «autor» no es «emisor», y que precisamente esta diferencia terminológica ha dominado el siglo XX: emisor y receptor son dos funciones intrínsecas del texto, mientras que *autor* tiene un uso menos específico y señala sobre todo un estatus, una denominación social de la persona que publica textos literarios (algo parecido a *escritor* o incluso *poeta*, pero con hincapié en su condición de artífice). Podemos admitir, entonces, que «emisor» es un término suficientemente abstracto, y que su empleo en singular equivale con exactitud retórica al de «receptor». Pero seguimos enfrentados a un tratamiento desigual de ambos conceptos, y esto se debe, en gran parte, a razones de estricta lógica material que, contra lo que cabría esperar –y esto es lo que se subraya aquí–, no significan el fin de la posibilidad de análisis.

En realidad, y pese a remarcar la diferencia de conceptos, en ciertos momentos la teoría tiende a ver al emisor como autor, es decir, como persona real con biografía marcada por dos fechas, las del nacimiento y la muerte. Dice Arnold Rothe en su ensayo «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea»: «[...] dado que el emisor, es decir, el autor [...]» (25). Y ya se sabe que «autor» es a estas alturas una palabra caída en desgracia. Quizá por esta razón, en ciertos casos ni siquiera se registra la existencia del hacedor del texto, como si no formara parte de las cosas: dice Iser en «El proceso de lectura» (215): «El lugar de la obra de arte es la convergencia entre texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector». Ciertamente, en un ensayo sobre la lectura y desde la óptica del receptor, es entendible que el análisis comience en el texto; lo que se entiende menos es la generalización sobre «el lugar de la obra de arte»,

que por supuesto abarca e incluye el momento en que el texto se encuentra con su lector, pero que *con toda claridad* empieza antes: cuando el emisor decide producir el texto y lleva a cabo su decisión; cuando el hacedor *realiza* la obra de arte. Es decir, en el momento del *poiein*. No hay una sola justificación para que «el lugar de la obra de arte» excluya al artista que la genera y al intenso período de su «concreción» o «concretización» (*Konkretisierung* o *Konkretisation*), para usar el término de Roman Ingarden³¹. ¿La concretización es una posibilidad del lector, pero no del autor? ¿Por qué motivo? ¿Cómo se puede extirpar al artista del proceso artístico al que él (o ella) da lugar, hace acontecer?

Ante este ser borrado del mapa, o al menos reducido a la contingencia de un cuerpo cualquiera –y por lo tanto irrelevante en la teoría–, el receptor juega con la ventaja de su abstracción y su esencia múltiple: como no es una persona con caducidad, sino una idea, es posible hacer estadísticas y formular propiedades generales sobre datos ofrecidos por diferentes personas reales y asimilarlas al modelo, que, de este modo, no puede fallar. Quizá por esto se ha imaginado la muerte del «autor», pero nunca la del lector. ¿Cuál «autor» debe morir? Si es un sujeto de carne y hueso, su muerte es inexorable, como la de cualquier lector empírico. Pero, si el «autor» es una construcción cultural –como el «emisor» es una construcción del texto– tiene tanto derecho a la sobrevida como el receptor, y es un derecho *sine qua non*, ya que de él depende la producción de la obra, la creación del poema, y, con ella, todo lo que pasará después.

Como destinatario del poema tenemos, entonces, al receptor, que en realidad representa a *los receptores*, al conjunto de lectores posibles. Otro de sus nombres podría ser, sencillamente, «la sociedad», si pasamos por alto el hecho de que los emisores también se encuentran en la sociedad. Este es justamente uno de los costados del problema: desde Platón –si es que antes de él no se ha escrito nada al respecto– sostenemos la imagen de *un* poeta, *un* artista, *un* emisor del mensaje (Homero, Safo de Mitilene, los rapsodas, por ejemplo) frente al «público», la audiencia, la sociedad. Este modelo va a repetirse inexorablemente en cada una de las épocas, hasta la actual: el

³¹ W. Iser cita este término proveniente de *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [Del conocimiento de la obra literaria, 1968], del teórico polaco.

emisor es una figura solitaria ante el resto del mundo. Todo lo que va a suceder depende de él o ella. En el otro extremo, presencial o tácito, se encuentra un mar indiferenciado de sujetos en condiciones de recepción, lo que ha posibilitado el desarrollo de ese plano de la teoría, porque, como indica Aristóteles en la *Retórica* (13): «[...] ningún arte mira a lo individual [...] ya que lo particular es infinito y no objeto de ciencia [...]». Se distinguen así dos aspectos pragmáticos centrales:

1. Esta disposición de los actores se encuentra en la naturaleza misma del acto comunicativo, y en especial del acto comunicativo literario, y no puede ser alterada. En la emisión hay *una* persona. En la recepción hay *dos* personas. «Habla, para que ambos lo sepamos» era la fórmula de Homero en *La Ilíada* (294): para que haya dos, primero tiene que haber uno. Para que un mensaje sea compartido, alguien –un sujeto– lo tiene que emitir en primer lugar.
2. El universo del receptor actúa como contraparte del universo del emisor; el receptor interactúa necesariamente con el emisor. El emisor espera o sobrentiende la cooperación del receptor. Pero las expectativas de uno y otro lado no son *equivalentes*. Mientras el receptor, con su propio continente psíquico y sus recursos y estrategias de lectura e interpretación, depende del mensaje del emisor, el emisor, por decirlo provocativamente, no depende de su receptor. En todo caso, el emisor sólo depende de su receptor *una vez formulado* el mensaje, y ciertamente, aunque sólo en parte, *durante* su tarea –pues se escribe para alguien, se dirige un mensaje a alguien, incluso si ese alguien es una fantasía–, pero no depende de él *antes* de su formulación. Porque, *antes* de la formulación, y también en gran parte *durante* la formulación del mensaje, el emisor depende de *otro tipo de comunicación*, que *le es dirigido* a él/ella, y este otro tipo de comunicación es precisamente lo que llamamos «poesía». La idea se puede formular así: el poeta es un receptor antes de ser un emisor, y luego reproduce el ciclo al cursar su propio mensaje. En una cita conocida, decía Martin Heidegger (1889-1976): «Poetizar es el dar nombre original a los dioses. Pero a la palabra poética no le tocaría su destreza nominativa, si los dioses mismos no

nos dieran el habla» (144). Es decir, *primero* habla lo divino al poeta. Y *luego* puede hablar el poeta a la sociedad.

En síntesis, es posible que la teoría posterior al formalismo, orientada hacia una –justa y necesaria– reivindicación del receptor textual, eligiera, tal vez, al «autor» o emisor como rival contra el cual medirse. Esta contienda es ficticia, sin embargo, ya que emisor y receptor no son equivalentes. Sus tareas son complementarias pero no son iguales. Si el «receptor permanente» tiene en sus manos la responsabilidad de perpetuar el texto, actualizándolo una y otra vez a lo largo del tiempo, su función sólo es posible porque alguien ha compuesto el poema. Su función es *posterior* a la composición del poema.

Aunque, durante la composición del poema, el emisor tenga en mente un «otro», un «destinatario», ese destinatario recién va a materializarse cuando el trabajo esté terminado, cuando el poema haya sido escrito. El emisor, por su parte, no puede estar seguro, al escribir (componer) el poema, de que este, en efecto, encontrará un receptor real. Si bien el receptor existe como especulación en la mente del emisor, no es esta la única ni la primera comunicación simbólica que mantiene el emisor dentro de sus fueros: la primera comunicación simbólica del emisor es, como se ha visto en páginas anteriores, con la «Musa» invocada por Platón, es decir, con la poesía. ¿Y qué es «la poesía» –podría objetarse en este punto– sino una figura retórica cuya existencia no puede probarse? Exactamente. Igual que el lector implícito, y «la gente que vive en casas de cristal no debería arrojar piedras»³². Podríamos decir, con los teóricos del mundo psi, que todas son «figuras del inconsciente», aunque este territorio nos excede. Lo cierto es que «la poesía» no se trata de una persona: se trata de un modelo, y de un mecanismo de expresión lingüística que persigue, por sus medios naturales, lo mismo que todos los lenguajes, es decir, la comunicación.

La «poesía», como ya fuera señalado, no se presenta como simple impulso sino como un impulso *con su forma específica*, y es esta captura del primer mensaje – abstracto, si se quiere, pero siempre acompañado de ciertas pautas sobre su propia

³² Refrán popular procedente, al parecer, del idioma inglés y de una imagen similar usada por Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400) en el poema *Troilus and Criseyde* [*Troilo y Crésida*].

forma— el primer movimiento de comunicación que realiza el «poeta». Se convierte en emisor sólo cuando procede a codificar el mensaje en forma lingüística, es decir, con clara conciencia de un destinatario, y es justamente entonces cuando procede al segundo movimiento de comunicación: con otro sujeto humano, que en ese momento es aún «implícito», y al que el emisor dota idealmente de unas cualidades «modélicas» que le permitan extraer la mayor resonancia posible del mensaje.

Esta segunda parte de la comunicación, de persona a persona, es más accesible a nuestro sistema lógico por tratarse de un hecho completamente asimilado a nuestra experiencia como sujetos. Las personas se comunican entre sí y, aunque las formas de esta comunicación varíen —no es lo mismo una charla entre amigos que una teleconferencia, la lectura de un artículo periodístico o el desciframiento arqueológico de unos símbolos antiguos, por citar algunos ejemplos al azar—; decimos: aunque las formas varíen, el modelo es uno solo. Incluso si intervienen máquinas, circunstancia hoy completamente normalizada en muchas áreas del mundo, asumimos la fundamental intención de una o varias personas de transmitir un mensaje a otra u otras. El misterio de la comunicación es intrahumano. Cualquier alusión a un fantasma es siempre una metáfora.

Sin embargo, sostenemos que la primera conversación de un poeta es con «la poesía», o quizá mejor al revés: de «la poesía» con el poeta. ¿Estamos invocando a un fantasma? Con toda seguridad, no, salvo que nos limitemos a la naturaleza figurativa del lenguaje (¿qué es la «Musa» sino un fantasma para el poeta?); pero tampoco de esto hablamos exactamente, aunque la personificación sea un recurso tan básico del lenguaje que ya ni lo notamos. En realidad, nos referimos a la poesía como lo haríamos con la gramática o la matemática. En particular, una equivalencia con la noción de «gramática universal», que a su vez es uno de los cimientos de la «gramática generativa», ya presentada entre los siglos XVII y XVIII y luego revitalizada por Noam Chomsky —sin que esta se encuentre en modo alguno dentro de nuestro campo de estudio— resulta especialmente útil³³. Chomsky se remite a James Beattie (1735-1803),

³³ En el volumen *Reflections on Language* (Chomsky 29) se la explica así: «[...] the system of principles, conditions, and rules that are elements or properties of all human languages [...] the essence of human

César Chesneau Du Marsais y otros gramáticos tradicionales, que ya habían reparado en el aspecto creativo del lenguaje. Una cita de Beattie de 1788 propone lo siguiente (*Aspectos 7*):

[...] por eso las lenguas se parecen a los hombres en este aspecto: que aunque cada una tiene ciertas peculiaridades que la diferencian de cada una de las otras, todas tienen en común ciertas cualidades. Las peculiaridades de cada lengua particular son explicadas en sus respectivas gramáticas y diccionarios. De lo que todas las lenguas tienen en común, o que es necesario a cada lengua, se trata en una ciencia que algunos han llamado *gramática universal o filosófica*.

A grandes rasgos, y sólo como ejemplo, esta teoría presupone en la constitución psíquica de las personas la existencia de unas reglas para la formación de nociones como el sustantivo o el verbo y la relación entre ellas y otras clases de palabras, estructuras, etc., que finalmente conforman el mosaico lógico de la lengua. Según este modelo, todos los seres humanos comparten colectivamente un conocimiento de base sobre el lenguaje, aunque hablen lenguas diferentes. El «lenguaje» está luego sujeto a cada lengua particular y a las formas que esta imprime en el plano general de los conceptos y operaciones lingüísticos. Es precisamente este diseño el que podríamos aplicar a la idea sumamente general de «poesía»: una estructuración muy amplia, un modelo abstracto, un *sistema operativo*, para usar la metáfora informática, que se aloja en alguna zona de la psiquis y que, en caso de activación –lo que no siempre sucede, al contrario del «lenguaje» indiferenciado, que nos es necesario para la supervivencia– procede a conquistar un perfil propio. Todos los seres humanos poseerían, así, condiciones generales para captar el código poético, pese a diferencias de idioma, época, lugar, situación histórica, política, cultural y cuantas podamos contabilizar.

Es verdad que, tras la formidable innovación que significó la teoría de la gramática generativa de Noam Chomsky (basada justamente en el principio de la gramática universal), algunos lingüistas se plantearon si era posible aplicar este modelo

lenguaje» [«[...] el sistema de principios, condiciones y reglas que son los elementos o propiedades de todas las lenguas humanas [...] la esencia del lenguaje humano»; la traducción es nuestra].

también a la poética. Es el caso de Manfred Bierwisch («Poetik und Linguistik», 1965) y su diseño de una «poética generativa», idea que luego fuera explorada por Teun Van Dijk, Jonathan Culler, Richard M. Ohmann, por citar algunos. Bierwisch postula, entre otras cosas, que, tal como se descuenta la existencia de un sistema de la lengua, existiría un sistema poético (SP) que opera en las personas, permitiéndoles producir («generar») y reconocer estructuras poéticas (por paralelismo con las «estructuras sintácticas» de Chomsky). Si bien la noción de un «sistema de la poesía» resulta especialmente afín a la que sustenta estas páginas, la visión integral de la poética generativa interpone al menos dos problemas:

1. Como señala Aguiar e Silva en su análisis *Competencia lingüística y competencia literaria* (1980), es imposible sostener una equivalencia de espejo con la teoría chomskiana (uno de los mayores problemas es la tesis del «innatismo»: la poesía es inimaginable sin el contexto social e histórico que la dota continuamente de significado).
2. En general, y aunque ofrezca preguntas de gran interés, la teoría de la poética generativa está muy cerca del embrión gramatical que le da origen, y es por esta razón que realiza su despliegue técnico en torno a la sintaxis, lo que, como es natural, no puede dar cuenta de planos extralingüísticos tales como el ritmo y la identidad o razón de ser de los textos poéticos. Es verdad que, respecto del ritmo, otros autores plantean –y al final descartan– la posibilidad de una «competencia métrica» en los individuos: el problema aquí radica en el término *competencia*, que, siguiendo a Chomsky, representaría una posibilidad autogenerada de manejar literariamente estructuras rítmicas en el lenguaje. Wolfgang Klein («Critical Remarks on Generative Metrics», 1974) y Joseph C. Beaver («A Grammar of Prosody», 1968) concluyen que esta «competencia» no puede ser innata sino que requiere un aprendizaje deliberado.

Pese a esta limitación (completamente lógica, desde su paradigma) de la poética generativa, es decir, pese a su exclusión de las dimensiones extralingüísticas que son imprescindibles, sí nos resulta valioso y provocador el supuesto de un elemento inmanente, un elemento intemporal que, por tener esas características, es también universal. La poesía, de este modo –aquello que Bierwisch llamara «el sistema poético», y cuyo carácter de sistema sí nos gustaría reconocer– está regida, en uno de los aspectos de su existencia, por un fundamento universal. «La poesía» tiene, por un lado, una realidad propia como figura generadora de un discurso específico (la «Musa»), pero, por otro, es una posibilidad latente de la especie, que sin embargo requiere ciertas condiciones para ser iniciada. En el caso de los receptores, estas condiciones parecen más accesibles, ya que muchas se pueden incluir entre las que atañen a la lectura, el análisis de textos y otras competencias lingüísticas que desarrollamos, por ejemplo, al empezar a edad temprana nuestra escolarización, aunque, en las culturas orales, estas destrezas también se ejercitan por otros mecanismos.

En el caso de los emisores poéticos, los «poetas», las condiciones requeridas aumentan, o son más complejas y diversas. Entre ellas debemos contar la psicología individual de la persona, lo que obliga a abandonar el campo de las reglas generales para pasar al de las características especiales –y esto, también, tanto en el caso de la poesía escrita como en el de la poesía oral–. Puesto que dicho campo (el de las particularidades de cada individuo) no está a nuestro alcance, ni es nuestro objetivo, el interés, aquí, radica en las condiciones y mecanismos *iguales*, o muy similares, de todos los emisores, del mismo modo que se pueden identificar condiciones y mecanismos similares de todos los receptores. Más brevemente aún: si en un plano teórico la poesía puede ser una misma sustancia para todos sus receptores, puede también ser una misma sustancia para todos sus emisores. La sustancia es una; cada individuo aplicará sobre ella su visión particular, en su función de emisor y en su función de receptor.

Aquel antiguo lector chino de Li Bai en el siglo VIII que invocáramos en líneas anteriores difiere completamente de un lector actual de los mismos poemas, en cualquier lengua; sin embargo, hay cosas que comparten «los lectores», cosas que dan unidad a su grupo. De igual modo, los anónimos creadores del *Poema de Gilgamesh* y de los *Manuscritos del Mar Muerto* (250 a. C.-66 d. C.), el mismo Li Bai, Píndaro,

Shakespeare, Chiyo-ni, sor Juana Inés de la Cruz, Wislawa Szymborska, Tomas Tranströmer (1931-2015), todos los poetas escritos y orales del pasado y del presente en las diferentes culturas..., pese a lo que puedan parecer «irreconciliables diferencias», también poseen un denominador común. También forman un grupo, del que es posible imaginar un modelo de funcionamiento. ¿Y en qué podríamos basar ese modelo de funcionamiento?: en un impulso por todos experimentado, dirigido con toda claridad a un uso especial del lenguaje, que se vale de ciertos recursos característicos –el ritmo y la metáfora, entre los más formidables– y cuyos mensajes gravitan en torno a una presencia o realidad diferente del resto. Esta presencia se filtra en el punto de vista –el yo– del emisor y no es otra que «la poesía».

¿Qué ha quedado, entonces, de la Musa, la inspiración y los poetas? Básicamente, la imagen de Platón sobre la piedra heraclea se mantiene imbatible por encima de los ajustes que impone la teoría a través del tiempo:

1. Los «poetas» y los «rapsodas» terminaron unificados –por terminología y por realidad objetiva– en el grupo de «los poetas», y estos son hoy los «emisores» en el esquema de la comunicación tras una temporada como «autores», que constituyen un plano paralelo en el lenguaje social.
2. Los «espectadores», el público, la audiencia, borraron sus fronteras en «la sociedad», de la que dieron cuenta varias escuelas teóricas con un sesgo determinado (crítica marxista, Escuela de Frankfurt, las diversas líneas de la estética de la recepción, la pragmática). Desde la perspectiva del texto, «público» es el conjunto de receptores, que a veces reciben denominaciones especiales por ser lectores: el lector implícito, el ideal, el modelo. Estas conceptualizaciones provienen de corrientes como la estética de la recepción y la semiótica. (Es preciso recordar que, en la poesía, sigue habiendo *oyentes*, y que el *oído* es un problema central que será preciso abordar).
3. La Musa era, en la metáfora de origen, la verdadera piedra imantada, o quizá específicamente su fuerza magnética. (Aquí la interpretación puede ir en

uno u otro sentido, ya que alguna de estas dos figuras debería representar al texto: supongamos, entonces, que la «piedra» es el texto –por ser algo tangible–, mientras que el invisible movimiento de electrones que causa el magnetismo es la Musa o impulso). Pero, salvado este pequeño conflicto retórico, la Musa parece haber sido, para los griegos, una figura divinizada externa causante de la actitud o condición artística de la persona. Para los románticos, rebautizada como «genio», pasó a designar una parcela en el interior del sujeto, una especie de generador de la creatividad desde adentro, aunque no necesariamente desprovisto de sello divino: claro que, a estas alturas, «divino» señalaba lo religioso y ya no la diversificación panteísta de los griegos. «Divino», asimismo, no obstaba para una temprana invocación al inconsciente. Aquí se perfila un nuevo contraste ideológico, ya que la religión cifra todos los fenómenos en la figura de Dios, fuente de cuanto ocurre y cuanto es (la dotación artística, entonces, responde a la impenetrable voluntad divina, como todas las cosas), mientras el psicoanálisis, con su teoría construida en torno al inconsciente, rechaza todo lo que quede por fuera de los límites de la voluntad humana, explícita o no. La Musa, entonces, en la instancia ulterior, pasa a tener un comportamiento *descriptible* por métodos teóricos a partir del comportamiento *observable* del escritor por métodos materiales.

Los poetas, en general, prefieren hablar de inspiración, ajenos, en la praxis, a este problema terminológico. La inspiración no es otra cosa que la referencia a aquel soplo divino, o fortuito, o azaroso, que causaba la disposición de trabajar con el lenguaje de una manera especializada; y volvemos otra vez al principio y al origen –celestial, o bien inconsciente pero propio– de ese soplo como animador de la voluntad escritora. ¿Qué pasaría, entonces, si percibiéramos este soplo o fuerza como la manifestación de una jerarquía específica en el orden del lenguaje? Esta jerarquía recibe el nombre de *poesía* y no le es posible encarnarse en cualquier sujeto –como sí sucede, salvo circunstancias excepcionales, con las estructuras y modelos del lenguaje cotidiano–, sino únicamente en aquellos que presenten o propicien las condiciones para su realización.

Lo que debe señalarse enseguida es que la «inspiración» no es un fenómeno fragmentario, y mucho menos arbitrario. Tiene que haber un «estado de la persona», una constancia psíquica en el tiempo, donde la inspiración puede producirse y *para que* se produzca. La persona debe ser, debe haberse convertido en un agente perpetuo –e, inferimos además, incondicional– de poesía para que las instancias de la «inspiración» y su pasaje al poema efectivo realmente sucedan. La inspiración poética no se produce en un individuo que no es ya un o una poeta en potencia (este modelo tiene alguna analogía con el «círculo hermenéutico»³⁴, según el cual, por decirlo ingenuamente, la parte remite al todo y el todo remite a la parte); incluso, la primera vez que acontece no constituye un hecho mágico o fortuito, sino que el individuo presenta una disposición y unas circunstancias vitales propicias. Sería realmente difícil, por no decir imposible, que el impulso poético surgiera en una persona ajena por completo a la preocupación del lenguaje, como sería difícil, por no decir imposible, que una persona ajena por completo a la preocupación musical sintiera el impulso de componer una sonata, o que una persona ajena por completo a la arquitectura decidiera diseñar planos para la construcción de una iglesia.

En el mundo cotidiano puede pensarse a veces, distraídamente, que el constructor de catedrales necesita unos conocimientos específicos para hacer su trabajo, como el compositor de música, pero se concede menos reflexión al trabajo del poeta porque su material es la lengua, y la lengua, a diferencia del cálculo y la notación musical, es lo que todos usamos continuamente. Quizá de esta circunstancia igualitaria brota la noción popular de que todo lo que necesita una persona para poetizar es un golpe de gracia, y este golpe de gracia sería caprichoso, impenetrable, irregular y autónomo, un circuito cerrado, por lo que no puede rastrearse, y, al cesar, deja a la persona en una condición similar a la de todos los que no son poetas. La poetización sería, así, una especie de olas prodigiosas que no provienen de ningún mar.

³⁴ Si bien el concepto es de data anterior, M. Heidegger lo reedita en su obra filosófica; H.-G. Gadamer habla extensamente de él en *Wahrheit und Methode* [*Verdad y método*, 1960] y juega un papel principal en la teoría de la recepción –por ejemplo, en Iser («El proceso...» 215-44)–. Alude a que cualquier percepción o captación parcial de la obra genera expectativas sobre el todo, y el todo a su vez define la comprensión de las partes. Lo asimilamos aquí a la condición del emisor poético porque no se puede componer un poema sin asumir la identidad de poeta, y asumir la identidad de poeta es lo que lleva a la persona a componer poemas.

Aquí, la disidencia con la imagen platónica del «poeta enajenado», «poseído por el dios», es absoluta: ningún emisor poetiza espontáneamente y sin concurso de su voluntad específica, y mucho menos puede mantener esta conducta a largo plazo sin una técnica deliberada, rigurosa y precisa. (Claro que Platón, poeta en rebeldía³⁵, no ignoraba lo que era una metáfora, e inventó precisamente una de rodaje milenario). De modo que el argumento sería así: aun cuando la chispa generadora provenga del inconsciente (una de las máscaras del dios); aun cuando provenga del inconsciente, que es omnipresente mientras dura la vida de la persona, el *ars* es una construcción que exige compromiso absoluto. ¿Cómo, si no, podrían llevarse a cabo todas las resoluciones formales en el texto? Las estructuras gramaticales, el vocabulario específico, el increíblemente sofisticado problema del ritmo –que está, en gran medida, determinado por el oído inconsciente, pero debe ser luego ajustado y medido en cada agrupación de palabras y sílabas dentro de un verso–, la disposición gráfica de los signos en la página, por citar sólo una parte: cada aspecto concerniente al mensaje literario, que es un mensaje de alta especificidad, es sometido a escrutinio implacable por el emisor. Seamus Heaney (Irlanda, 1939-2013) aborda el problema del oído:

Naturalmente, en cualquier música poética existirán siempre dos elementos decisivos. Existe un aspecto poético que busca en la tradición literaria su estructura e impulso, su juego de métrica y rima, su dicción y alusión. [...] Pero en la música de un poeta hay también un segundo elemento que deriva no de los constituyentes cultos de su mente, sino de los incultos, [...] de los que podríamos llamar su lastre instintivo (67).

Hay aquí una descripción de los dos planos implicados. Uno es el plano técnico, el manejo de los recursos formales de la poesía para que el mensaje versificado resulte de una manera o de otra, y, en consecuencia, todo el conjunto, la pieza poética, adquiera su identidad precisa. El otro plano es el que veníamos llamando inconsciente: el sustrato

³⁵ Pese a sus discrepancias con la praxis poética de su tiempo (excepto en el *Ion*) por cuanto acusaba las tendencias del alma irracional buscando el placer, más allá de toda intervención del entendimiento, y se alejaba de la verdad debido a su carácter mimético, su filosofía está impregnada de imágenes y de mitos (teogónicos, cosmogónicos, antropológicos, ontológicos, psicológicos, sociopolíticos) usados como medio de romper el rigor racional. Además, se sabe que en su juventud Platón cultivó la poesía convencional y que incluso llegó a escribir tragedias.

existencial de una persona, aquello que la hace expresarse de una manera y no de otra. Heaney (67) también da su visión sobre los elementos que conforman ese sustrato:

El tipo de sonidos que tranquilizan al poeta, el tipo de música que le agrada o repele, los tipos de mensajes del mundo que lo rodea y que las antenas receptoras de sus sentidos se complacen en captar y los que automáticamente descartan, toda esa actividad inconsciente [...].

Heaney, que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1995 por su obra poética, se refiere a la figura del «poeta», pero nada impide que la suya funcione como descripción del emisor en su preparación para el texto. Esto nos proveería no solamente de una aclaración sobre el trabajo del emisor con los elementos rítmicos, sino también sobre el efectuado por el receptor, ya que este debe percibir lo que el primero codifica, siquiera en forma parcial. Podría pensarse que, cuanto mayor capacidad de absorción se permita el receptor por encima de sus propios códigos e intuiciones, mayor será el rédito que extraiga de la obra en cuestión, y así volvemos a encontrarnos cara a cara con el lector modelo de Eco. Porque, si el lector trasciende su propia esfera de saberes, prejuicios y perspectivas para admitir el mayor caudal de connotaciones que el texto puede ofrecer, será más hospitalario con un punto de vista externo a sí mismo y, consecuentemente, logrará una realidad aumentada de su propia conciencia. Esto nos permite examinar de cerca un problema afín, desentrañado por la estética de la recepción: el verdadero enriquecimiento que implica la lectura –y su verdadera razón de ser– no proviene de una familiaridad entre los mundos cognitivos del emisor y el receptor, sino, más bien, al revés. El mensaje es alcanzado realmente cuando se logra la transformación del horizonte de expectativas que poseía el lector antes de empezar. Claro que no sólo el lector posee un horizonte de expectativas, sino también la sociedad en conjunto, pero en este tramo nos referimos a la esfera individual.

Jauss acuñó en 1967 el concepto de «horizonte de expectativas», invocado en adelante por la estética de la recepción y tributario a su vez de la «fusión de horizontes»

de Gadamer en *Wahrheit und Methode*³⁶. En líneas generales, Jauss postula que cada receptor posee una serie de expectativas y anticipaciones sobre lo que va a depararle el texto que aborde. Estas expectativas y anticipaciones no surgen de la nada, sino de la previa comprensión del mundo (horizonte de experiencias), en la que están incluidos el resultado y el saldo de sus lecturas anteriores. El lector, entonces, espera algo del nuevo texto; también espera algo del «autor implícito», que es la figura imaginaria por él creada como artífice de ese texto. Según *The Rhetoric of Fiction* [*La retórica de la ficción*, 1961], la obra de Wayne C. Booth, el lector –especialmente de novela, pero podemos proyectar esta noción hacia todos los textos literarios– construye así al autor implícito (143):

Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del «hombre real», cualquiera que supongamos que sea, el cual crea una versión superior de sí mismo, «un segundo yo», a medida que crea su obra.

Booth pondera, incluso, que «es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor» (67). El lector tiene, entonces, su capital de anticipaciones sobre el hacedor del texto y, lo que es mucho más relevante, sobre el texto mismo, basadas en sus previas experiencias vitales y lectoras, en su visión de la realidad y su comercio con el texto escrito y la literatura en general. Todos estos saberes integrados preparan las expectativas sobre el nuevo texto. Pero la condición para que un texto sea literario es que resulte capaz de desobedecer esas expectativas –aunque no de aniquilarlas por completo, en cuyo caso se produciría un rechazo por parte del receptor–. El texto debe ofrecer una sorpresa, algo con lo que no se contaba antes, para modificar, siquiera mínimamente, la esfera cognitiva del lector.

³⁶ «En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos “horizontes para sí mismos”» (Gadamer, *Verdad* 190).

Si no hay sorpresa, y por lo tanto ninguna modificación, ese lector no está ante un texto literario, o, al menos, no para él. (Si bien existe un consenso oficial, regido por un conjunto de criterios estéticos más o menos estables a través del tiempo, sobre las obras que son sin duda literarias, y aquellas que de ningún modo califican como tales, queda aún, para cualquier lector, un margen de obras ambiguas, que pueden ser consideradas literarias por algunos y no por otros).

Ahora bien, respecto del horizonte de expectativas, lo que este nos señala es el modelo de actuación de la obra sobre la percepción del lector: sólo su destrucción o cambio constituyen la verdadera recepción del texto y su posibilidad de ser interpretado. Un texto que coincidiera plenamente con el horizonte del lector, es decir con lo *ya sabido*, no aportaría nada a su sistema cognitivo; sería nada más que una reafirmación de conocimientos anteriores. Es aquí donde comprobamos el delicado equilibrio que debe alcanzar un texto –específicamente, en este caso, un poema– para sostener su construcción de palabras: apelar a la identificación inicial del lector, causar en él su voluntad de aceptación, pero, al mismo tiempo, incorporar una sorpresa que lo cambie todo, y lograr que este cambio también sea aceptado. Esta es una ganancia para el texto –que accederá al criterio de aprobación– y, por propiedad transitiva, para su emisor, pero mucho más abundante ha de ser para su receptor, sobre todo en el caso de la poesía, como se verá enseguida.

El recorrido del poema, entonces, partía de un movimiento interno del poeta, que responde a una inquietud de su conciencia luego traducida a lenguaje. «Lenguaje» es aquí lengua, no cualquier lenguaje. Esta inquietud, antiguamente llamada Musa y hoy asumida como una parcela del inconsciente, debe expresarse en los términos de un idioma conocido. El emisor poético realiza la construcción lingüística a partir de su materia psíquica, en la que intervienen factores individuales e intransferibles (lo personal) y factores culturales, externos, provenientes de una acumulación de experiencias llamada «el mundo» (lo colectivo). De esta porción invisible, informe, en constante cambio, de la realidad, no quedaría huella de no ser por el poema, que no sólo expresa y visibiliza, sino que otorga a esta instancia una fijación en el tiempo. Es por esta fijación en el tiempo, por esta *forma* precisa que adquiere el texto, que otro personaje (el receptor) puede proceder a su lectura o recepción. El receptor no tiene

acceso al mundo interno del emisor, ara inviolable por su propia naturaleza, pero tiene acceso al lenguaje codificado con que una parte de ese mundo ajeno se manifiesta.

Al llegar al texto, por otra parte, el receptor no está desnudo y desarmado como Patroclo en la batalla. El receptor tiene ya un conjunto de anticipaciones y expectativas suscitadas por la figura implícita del autor y por el texto mismo: basado en sus conocimientos de la vida en general y de la literatura en particular, el receptor espera *algo*. Para poder llamarse literario, el texto debe desbordar ese *algo* que esperaba el lector; debe superarlo, debe ir más allá, debe ofrecer un nuevo saber que no estaba previsto. El «horizonte» del lector debe moverse, ser alterado por el texto. Es esta alteración o cambio lo que podemos llamar conocimiento nuevo, visión aumentada. Si todo texto literario tiene este efecto, podemos considerar, también, que cada texto posee un grado potencial de alteración para cada lector, y que algunos textos producen alteraciones considerablemente mayores que otros textos, a nivel personal y a nivel social (como en el obvio caso de los clásicos).

Dado que a la poesía se le atribuye una complejidad especial, justo es deducir que un lector de poesía que enfrente y supere esta complejidad ha de ganar un botín importante de conocimiento y visión nuevos: a mayor trabajo, mayor rédito. Parafraseando con humor a George Orwell (1903-1950) en *Animal Farm* [*Rebelión en la granja*, 1945] podríamos decir que algunos textos son «más iguales que otros»³⁷.

En otras palabras: una vez transformado el horizonte de expectativas del receptor, su percepción de toda la literatura, pero también de toda la realidad³⁸, se habrá enriquecido en uno o varios aspectos. Esto se verifica ante cualquier obra literaria –es su condición para ser acreditada como tal– aunque, lógicamente, prevemos que, a

³⁷ La famosa sátira de Orwell sobre la Revolución rusa muestra la corrupción de los «Siete Mandamientos» que imperan en la granja para asegurar la justicia social. El último y más importante, «Todos los animales son iguales» degenera en «Todos los animales son iguales, pero algunos animales son más iguales que otros» (71).

³⁸ Zimmermann, interesado en el aspecto histórico de la lectura, recuerda que también para Jauss la literatura no es sólo una sucesión de sistemas propios, sino que está inserta en un proceso social. A su vez, moldea la interpretación del mundo del receptor y repercute en su comportamiento social (53). Debe recordarse, asimismo, que los teóricos de la línea marxista (entre otros, Plejanov, Bakhtin, la Escuela de Frankfurt, Althusser) se enfocan justamente en este aspecto de la literatura sobre la realidad, es decir, sobre lo social.

mayor esfuerzo del receptor, mayor será también la recompensa del conocimiento. El trabajo de la lectura, analizado, por ejemplo, en los diversos capítulos del volumen colectivo *Estética de la recepción* (1987), compilado por José Antonio Mayoral, o *Der Akt des Lesens [El acto de leer, 1976]* de Wolfgang Iser, y el de la interpretación, abordado en *Estética y hermenéutica* (1996) por H.-G. Gadamer, entre otros, implica un sofisticado despliegue de recursos por parte del receptor, que debe poner en juego su tiempo, su energía intelectual, su capacidad de comparar, su habilidad para detectar lo placentero, su suspensión de la incredulidad, su distinción entre juicio moral y juicio estético, su captación consciente e inconsciente de las particularidades formales del texto y un largo y siempre relevante etcétera.

Si añadimos a esta serie de operaciones las dificultades o simplemente las diferencias que presenta un texto poético –no está estructurado, ni en su gramática ni en su visualidad, como «el fluir de los pensamientos», que convencionalmente reflejan las oraciones sin recortes de la prosa; no utiliza un vocabulario habitual, o lo utiliza con una disposición rítmica que no es en absoluto la acostumbrada; el propio ritmo silábico determina finalmente la selección de las palabras para que se adecuen a un ideal de sonoridad que siempre está latente, como antes se ha indicado; la síntesis del lenguaje y la exigüidad del verso fuerzan un aumento de relevancia en los comparativamente escasos signos usados; los temas o asuntos del poema no siempre resultan evidentes ni estables ni unívocos, debido a las detonaciones polisémicas que su misma naturaleza provoca y busca, por señalar algunas–; si añadimos, entonces, estos desafíos extraños a los usuales en la lectura, que ya son considerables, el esfuerzo psíquico del lector es verdaderamente intenso. En la noción de «esfuerzo psíquico» incluimos emociones, pensamientos, intuiciones, imágenes y todo producto asociado al trabajo interno del individuo.

Si consideramos, por estas razones, que el esfuerzo lector depara innegociables recompensas, y argüimos que cuanto mayor sea el esfuerzo, mayor será la recompensa, la conclusión es simple: la lectura de textos poéticos, «difíciles» (no sólo por las razones textuales y cognitivas arriba propuestas, sino también por otras de índole social e incluso política y de mercado) ha de ofrecer más copiosas recompensas. Pero, ¿cuáles serían?

Para empezar, podemos razonar que la satisfacción de internarse en un texto considerado difícil, y salir de él con alguna interpretación, es ya el primer rédito para la autoafirmación del lector. Si consideramos –como se analizará más adelante– que la organización de un mensaje en versos no es mera destreza formal sino la manera especial de transmitir un conocimiento, una captación del mundo, entonces el lector habrá ganado también este conocimiento *a través de su formulación natural* (y no a través de un resumen, una explicación o una paráfrasis). Si retomamos el «horizonte de expectativas» literario, se producen quizá los cambios más significativos, ya que el hecho de pasar por el filtro de una lectura más exigente conducirá, por comparación, a contemplar todos los demás textos literarios como más accesibles, más invitadores, y el trato con la polisemia poética a sospechar o desarrollar significados nuevos en las diferentes formas de la prosa, por ejemplo. La visión ensanchada después de la gran demanda del texto poético ha de agrandar y dotar de nuevos aspectos todo el espectro de la lectura.

Un efecto parecido, aunque mucho menos fácil de calcular, es el que se producirá en el «horizonte de *experiencias*» del receptor, pues la agudización de la percepción puede extenderse a muchas –si no a todas– las áreas de su conciencia, y a regiones de su inconsciente que, como es lógico, no será posible constatar, salvo que dispusiéramos de algún método para medir reacciones observables ulteriores. Esta especulación, sin embargo, dista muchísimo de ser una bienintencionada expresión de deseos. Baste señalar el cambio que produce en la persona la «simple» alfabetización, es decir, la adquisición de la capacidad de leer y escribir. Walter J. Ong da un panorama de este fenómeno en el nivel colectivo (169-70):

El cambio de la oralidad a la escritura está íntimamente relacionado con otros avances psíquicos y sociales que se agregan a los que hemos apuntado ya. Avances en la producción alimenticia, el comercio, la organización política, las instituciones religiosas, las habilidades tecnológicas, las prácticas educativas, los medios de transporte, la organización familiar y otros campos de la vida humana: todos desempeñan sus papeles propios. Empero, la mayoría de estos logros, y de hecho es probable que todos ellos, han sido afectados muy considerablemente por el cambio de

la oralidad al conocimiento de la escritura (y más allá de esta), así como muchos de ellos a su vez han influido en él.

Por su parte, Emilio Lledó señala en *El surco del tiempo* (1992) que «[c]on la transposición de lo mental a un “espacio” escrito, el orden del mundo real adquiere una forma de visibilidad inseparable ya de la escritura, e imprescindible para la organización del pensamiento abstracto» (46).

De este modo, la alfabetización o pasaje de un individuo de no poseer a poseer un registro de la realidad codificada mediante signos gráficos que representan la turbulenta inmensidad del mundo –interior y exterior–, es decir, signos que representan el universo *visto por los ojos* de un humano, en su soledad existencial, es un hito arrasador. Es un antes y un después de la persona. El concepto o la oración más simples, escritos, provocan un cambio del mundo que acaso ya hayamos olvidado, por haberlo experimentado a tan temprana edad que ese cambio está en la constitución misma de nuestro «yo». Somos de una manera porque somos los hijos de un mundo escrito. Imaginemos ahora cómo la lectura de textos literarios, *irreales* (en el sentido de que no refieren noticias ni datos duros), potencia esa diversificación hasta límites incalculables. Imaginemos luego, entre todos los textos literarios, los textos poéticos, con toda su innegociable extrañeza respecto de la prosa, mucho más familiar y frecuente. Ese resultado, esa clase de sujeto, es el lector de poesía.

Podría arriesgarse que, de esta manera, el cambio del horizonte literario es uno de los factores de la praxis general humana que conducen al cambio del horizonte vital.

Conviene retomar entonces la línea argumental hasta aquí desarrollada destacando lo siguiente: si leer textos literarios causa grandes cambios en la persona (y transformaciones en el seno de la sociedad, como ha probado la teoría de la recepción), los textos literarios más desafiantes –por ejemplo, los poéticos– redundarán, por lógica, en modificaciones aún mayores, aunque de alcance impredecible. Es decir: ya es difícil estimar con justicia los cambios internos de una persona concreta, y aún mucho más difícil será anticipar, ponderar y registrar el impacto de un texto en el conjunto social, en un pueblo, en una nación, en una región del planeta e incluso a nivel global, si se

diera el caso –y, en ocasiones, se da: todos los textos clásicos, los más lejanos y los más cercanos en el tiempo, ejercen una influencia que podríamos llamar «mundial», «universal», aun reconociendo que no existen tales absolutos y que «universal» es una metáfora como cualquier otra–. Los ejemplos son legión, empezando por los llamados textos sagrados como la Biblia, el Corán, los Vedas, etc., pasando por los arquetipos de comportamiento que proyectan los grandes poemas homéricos, notando en el camino cómo la figura de Hamlet se ha transformado en conflicto y acertijo, probablemente, para todas las generaciones de lectores siglo tras siglo. Aunque no podemos vaticinar exactamente cómo serán interpretados los personajes y los saberes de esos textos, ni de qué serán modelo en el futuro.

Viene muy a cuento recordar, en este punto, que los regímenes totalitarios consideran esencial el control y aun la supresión de textos y autores «movilizantes³⁹» y, entre estos, siempre figura un buen número de poetas. Como muy bien se sabe, ha sucedido siempre. George Steiner se refiere apenas a la actualidad cuando lo señala en *Le Silence des livres*:

En la mayor parte del mundo contemporáneo, en China, en India, en Pakistán, en todos los lugares donde la herencia del fascismo y del estalinismo prevalece todavía, en los Estados más o menos policiales y en las teocracias de tipo islámico, y de forma intermitente en América del Sur, se encarcela a escritores, se pronuncian *fatwas* (Steiner y Crépu 45; la cursiva es del autor).

Según la célebre cita de Heinrich Heine (1797-1856) en su tragedia *Almanson*, escrita en 1821, «[a]hí donde se queman libros se termina también quemando personas» (cit. en López Martínez 143). Para cerrar el círculo, regresemos a la teoría del horizonte de expectativas y su alteración necesaria. Podemos concluir así que todo texto realmente literario es «movilizante», con lo que la peligrosidad de la literatura reincide

³⁹ «Movilizante» es un término muy usado en la vida cotidiana –oral y escrita– en Argentina, no consignado en los diccionarios, pese a ser frecuente en la prensa y en los discursos del mundo psi. Se refiere a algo capaz de provocar una fuerte reacción en el sujeto y, potencialmente, hacerlo pasar a la acción como consecuencia.

como tópico ante cualquier poder represor. Y aquí, nuevamente jugando con dos niveles, «poder represor» puede simbolizar una fuerza política –o antipolítica– y ciertos impulsos profundos en la intimidad del sujeto: censura oficial y también autocensura. El texto literario es, por su propia razón de ser, un antagonista natural de cualquier forma de represión. Cuando Platón sostiene, en *La República*, que las «mentiras» de la poesía imitativa no deben ser aceptadas en el Estado ideal, inicia el conflicto entre la libertad creativa y los mecanismos del poder político, del que salen vencidos los poetas, consecuentemente expulsados por difundir falsas ideas:

–Luego si uno de estos hombres, hábiles en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad, para obligarnos a admirar su arte y sus obras, nosotros le rendiríamos homenaje, como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador; pero le diríamos que nuestro estado no puede poseer un hombre de su condición y que no nos era posible admitir personas semejantes. Le despediríamos después de haber derramado perfumes sobre su cabeza y de haberle adornado con las cintillas de los sacrificios; y nos daríamos por contentos con tener un poeta y recitador más austero y menos agradable, si bien más útil, que imitara el tono del discurso que conviene al hombre de bien, y siguiera escrupulosamente las fórmulas que hemos prescrito al trazar el plan de la educación de nuestros guerreros (122).

No deja de ser irónico, como lo reconoce toda la tradición, que un pensador tan eminentemente lírico como Platón promoviera la condena de los poetas, aunque allí se refiriera en forma específica a las narraciones y a los mitos. Comenta Asensi Pérez que es probable que parte de este disgusto tuviera origen en que la representación de la tragedia, en la Grecia antigua, «mezcla espectáculo, grandes grupos de gente, tumulto y ebriedad», además de tratarse de «un hecho social y político que debía intervenir necesariamente en la formación del espíritu nacional» (46). Eric A. Havelock tiene una tesis similar, aunque mucho más comprometida con el trasfondo oral de la cultura preplatónica (29):

Diríase que Platón atacaba a los poetas menos por su poesía que por la enseñanza que impartían, en lo cual consistía su papel aceptado. Los poetas habían sido los maestros de Grecia. [...]. La literatura griega había sido poética porque la poesía cumplía una función social, a saber, la de preservar la tradición conforme a la cual los griegos vivían e instruirlos en ella. Esto podía significar únicamente una tradición que era enseñada y memorizada oralmente. Era precisamente a esa función didáctica y a la autoridad que la acompañaba a lo que Platón se oponía.

Por otra parte, puede argumentarse que, desde una perspectiva social pragmática, Platón no faltó a la verdad al denunciar la contienda entre el control político y la libertad creativa. Otra cosa es llevarla a cabo en la realidad empírica. Muy a propósito observa Alberto Manguel: «Pinochet, al prohibir *Don Quijote* por temor a que el libro pudiera leerse como una defensa de la desobediencia civil, fue su lector ideal» (párr. 41)⁴⁰.

También puede alegarse lo siguiente: donde los poetas son superados en su realidad física, material, y donde un libro, un texto, un poema son reducidos a cenizas o vedados a los ojos de la sociedad, «la poesía» como sistema o idea sin cuerpo y como proyecto permanente sigue circulando libre por cualquier vía legítima. Mientras continúa la historia, estas vías aparecen sin falta para habilitar el «cruce de los Andes» de las palabras y su preciada carga. Hoy podemos narrar las peripecias y desventuras de autores y textos en un período u otro del tiempo porque todo, al final, se sabe, y se sabe porque el lenguaje no cesa de moverse y reeditarse a fin de decir lo que tiene que decir. Consigna Steiner sobre este punto: «La relación entre la censura y la creatividad puede en primera instancia resultar extrañamente productiva» (Steiner y Crépu 45), y

⁴⁰ Unido al control político se presenta a veces el control religioso. Recordemos que, durante el periodo virreinal, España prohibió el traslado a sus colonias americanas de novelas, incluida la obra magna de Miguel de Cervantes (1547-1616), con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos podían ser contraproducentes para la salud espiritual de los indios que se estaban evangelizando o que se habían convertido ya a la fe cristiana. Estos libros sólo consiguieron pasar al Nuevo Mundo de contrabando, según han estudiado Irving A. Leonard (1979) y otros. No sin ironía, comenta Vargas Llosa (15-6) que «los inquisidores españoles fueron acaso los primeros en entender –antes que los críticos y que los propios novelistas– la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas». Es decir, la condición ficcional de la novela y los peligros que entraña la fantasía.

enseguida lo sella con la sentencia de un poeta: «[...] como decía Borges en voz baja: “La censura es la madre de la metáfora”» (Steiner y Crépu 46).

Como se ve, lo que empieza en una persona –y, antes que ella, según creemos, en un impulso abstracto que sin embargo sólo puede cobrar vida en un ser humano concreto– tiene el potencial de terminar en lo que llamaríamos *todas las personas*, es decir, el mundo, y para siempre. «Para siempre» es el tipo de espíritu simbolizado por el Quijote, pero también los de Adán y Eva, Otelo y Yago, el personaje que sube y baja por los montes de Hua zi en el poema de Wang Wei⁴¹, la joven Lenore en el poema «The Raven» [«El cuervo», 1845] de Edgar Allan Poe (Estados Unidos, 1809-1849) y todos los que acuden espontáneamente a nuestro catálogo de arquetipos personales. La indeterminada vocación de lenguaje que busca su lugar en una conciencia humana (continuaremos llamándola Musa, para abreviar) se abre camino desde el emisor hacia el texto. El texto se abre camino hacia la conciencia de sus incalculables, pero eventualmente infinitos lectores. Nada de esto es gratuito y nada ocurre sin consecuencias. En estos términos lo cifraba Friedrich Nietzsche (1844-1900) en *Also sprach Zarathustra* [*Así habló Zaratustra*, 1881-1885]: «Las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad. Pensamientos que caminan con pies de paloma dirigen el mundo» (219).

En definitiva, el discurso nos ha traído desde la metáfora del imán y la inspiración de los poetas a los efectos personales y sociales de la lectura. ¿A qué puede deberse esta aparente digresión del tema sino a la fusión obligada de la tríada emisor–texto–receptor? Con la misma puntualidad volvemos una y otra vez a la pregunta de origen: ¿qué es lo que motiva esa fusión obligada?; ¿cuál es la fuerza de la piedra heraclea? Se había esbozado aquí una idea al compararla con la organización jerárquica de todo el lenguaje: así como la teoría presupone en cada individuo la actualización de un diseño de gramática universal, nada impide sospechar un diseño, una poética universal, un «proyecto lírico permanente» que actúa desde adentro, si bien su actualización resulta harto más compleja. Una vez más, esta no es una alusión a la «poética generativa» propuesta por Manfred Bierwisch y explorada por Van Dijk, Culler y otros, ya que el foco

⁴¹ Véase «Los montes de Hua zi» (en AA. VV., *Antología* 127).

no está puesto en la generación gramatical de oraciones poéticas, sino en la forma de presentarse del impulso poetizador. Además, respecto de este tema en particular, vuelve a observarse que la gramática generativa chomskiana hace pie en una noción proveniente de siglos anteriores, la de «gramática universal», que ya se manejaba entre el 1600-1700 y que también estuviera implícita en las ideas sobre el lenguaje de Wilhelm von Humboldt (1767-1835).

Justamente, el objeto de este estudio es ese factor universal, un factor polinizador que activa, a través de canales adecuados, la generación de los textos poéticos –o, para ser precisos, de los textos líricos–. Otra diferencia entre este concepto tentativo de un diseño lírico permanente y la reconocida tesis de la poética generativa es que el primero especula sobre una existencia ideal y relativamente autónoma de «la poesía», mientras que la segunda –siempre basada en el modelo chomskiano– se pregunta por poderes y potencialidades de la persona: ¿existe en la persona una competencia específica para la poesía? La poética generativa atiende a un problema intrapersonal. La posibilidad de un proyecto lírico universal alude a un problema transpersonal, a un más allá de la persona.

2.3.1. LAS PLANTAS DE WISLAWA

Los versos que inician el subcapítulo 2.3., extraídos del poema de Wislawa Szymborska «El silencio de las plantas» (352-53), vienen aquí a representar la intersección de mundos del emisor y el receptor. En el poema completo, el personaje de la trama se mide con sus plantas. Es verdad que se trata de una distancia muy distinta, porque ella es un ser humano y las otras son seres vegetales. Sin embargo, el lenguaje las iguala al personificar a las plantas, al convertir a cada participante en un «yo», y lo que cobra relieve es esa cosa que comparten, que es la que impone o reclama su comunicación (Szymborska 352):

Temas no faltan, porque nos unen muchas cosas.

La misma estrella nos tiene a su alcance.
Proyectamos sombras según las mismas leyes.
Intentamos saber cosas cada una a su manera
y en lo que no sabemos también hay semejanza.

Una poeta, un poeta –al igual que el personaje del poema– es quien habla, mientras que del otro lado lo que hay es silencio: en ese momento, el del discurso. En el momento del discurso, la locutora dice, incluso, dentro del poema (352):

Tengo nombres para ustedes:
arce, cardo, narciso, brezo,
enebro, muérdago, nomeolvides,
y ustedes no tienen ninguno para mí.

Estas líneas parecen replicar no sólo la situación de la emisora frente a sus receptores (ella sí los conjura en sus pensamientos al formular el mensaje, mientras que, en ese instante, los receptores no saben nada de lo que está pasando, no saben que un poema está siendo compuesto para ellos), sino también algo que interpela a la teoría, y es esta evidencia de que la teoría ha encontrado un lugar y muchos «nombres» para los receptores, pero «ninguno» para el emisor dentro del mismo espectro. A pesar de su resonancia, su multiplicidad y su carga secular, «poeta» nos sigue pareciendo más adecuado e incluso más descriptivo en la mayoría de los casos.

El poema de la autora polaca muestra también que la comunicación no puede realizarse de una sola manera, en un solo instante o lapso de tiempo controlado por el emisor del mensaje: el «silencio» que resiente es un silencio de palabras inmediatas, pero no es un vacío de lenguaje. Los «arces, cardos, narcisos, brezos...» no hablan (lo cual prueba que los poetas pueden tener gran fantasía, pero no enajenamiento mental, no esquizofrenia; no «escuchan voces», el mundo simbólico es claramente algo distinto del mundo empírico). Sin embargo, las plantas reciben las palabras y el riego y, a su debido tiempo, crecen, florecen, reaccionan. Es verdad que en la vida real el receptor de un texto lírico puede tener ocasión de hablar con su emisor acerca de ese texto (de

persona a persona, en reuniones, recitales de poesía, cartas, comentarios en foros de internet, etc.), una coyuntura definitivamente vedada al reino vegetal... pero, por supuesto, en este jardín no ignoramos lo que es una metáfora. Y lo más significativo de esta comunicación es la «misma estrella» que tiene a ambas partes «a su alcance», las «mismas leyes» que rigen sus sombras, y esa notable semejanza en las cosas que saben y que ignoran. Los actores de este diálogo son ungidos como tales por algo que los trasciende; por eso sus modos operativos no pueden conocerse por completo. Es el lenguaje quien tiene siempre a los participantes a su alcance, y no al revés.

Entonces, la ecuación podría ser la siguiente: si «el lenguaje» se encarna en todas las personas por la necesidad absolutamente igualitaria de cada una de ellas de comunicarse, un lenguaje específico se encarna sólo en algunos individuos que necesitan comunicarse de esa manera específica. (Estamos hablando *desde el punto de vista del emisor*, ya que, como se ha comentado antes, los receptores son potencialmente todos, por lo que podríamos suscribir ya mismo que «todos» poseemos aptitud para desarrollar este tipo de lenguaje, aunque no en ambas funciones: ser emisor no es lo mismo que ser receptor). Algunos individuos, entonces, presentan la disposición (quizá innata, lo cual no ha sido probado, pero sin duda adquirida, lo cual puede argumentarse extensamente) de convertirse en emisores poéticos. Aquel que se manifiesta como emisor sistemático a lo largo de su vida o un período relevante de su vida, en especial si tenemos prueba de esa actividad, y aún más si el resultado de esta actividad es admitido como *realmente literario* (una apreciación del todo fluctuante entre el gusto subjetivo y el canon secular), es llamado «poeta». Esto nos devuelve a las otras dos partes del círculo, ya comentadas: tener prueba de la actividad poética de un individuo es ni más ni menos que la *recepción*, y la pregunta de raíz formalista sobre la literariedad del texto y sobre la competencia literaria de su artífice recalca, precisamente, en el *texto*. A donde dirijamos la mirada encontraremos la sagrada trinidad, representante a su vez de un arquetipo de lenguaje, de la figura ulterior: la poesía.

2.4. LA BRILLANTE EMPRESA DE EMILY DICKINSON

El epígrafe que abría el subcapítulo 2.2. («Los agentes de la Musa...») recordaba los últimos versos de un poema de Emily Dickinson («Ser flor es una profunda / responsabilidad»). El poema completo, sin título pero por otra parte muy conocido, ofrece en cada línea una reafirmación latente de lo dicho hasta aquí:

Florecer – es un resultado – quien encuentra una flor
y la observa al pasar
tal vez no sospecharía
los detalles menores
de la empresa brillante y complicada
que se presenta después cual mariposa
a la luz del mediodía –

Armar el capullo – resistir al gusano –
conquistar su derecho al rocío –
regular el calor – burlar el viento –
escapar a la acechante abeja

No defraudar a la naturaleza
que la espera en el día señalado –
Ser flor es una profunda
responsabilidad (la traducción es nuestra)⁴².

⁴² «Bloom — is Result — to meet a Flower / And casually glance / Would scarcely cause one to suspect / The minor Circumstance / Assisting in the Bright Affair / So intricately done / Then offered as a Butterfly / To the Meridian — / To pack the Bud — oppose the Worm — / Obtain its right of Dew — / Adjust the Heat — elude the Wind — / Escape the prowling Bee / Great Nature not to disappoint / Awaiting Her that Day — / To be a Flower, is profound / Responsibility —» (*Poemas 601-1200* 562, 564).

El texto parece reflejar con candor natural cuanto se ha discutido en este capítulo: la «flor» reúne en sí el trabajo y el resultado (el emisor poético y su texto): quien «observa al pasar» no es sino el receptor, el lector, y todas las operaciones que debe realizar la «flor» para llegar a serlo son máximas dentro de su forma de existencia: una empresa «brillante» y «complicada». La flor representa evidentemente una consumación estética; «florecer» es la función estética. En el lenguaje, la poesía es a un tiempo la función y el resultado estéticos, la *energeia* y el *ergon*, según la famosa oposición de términos de Wilhelm von Humboldt: «La lengua misma no es una obra (*ergon*), sino una actividad (*energeia*). Por eso su verdadera definición no puede ser sino genética. Pues ella es siempre el reiniciado trabajo del espíritu de volver el sonido articulado capaz de expresar la idea» (Humboldt 65). Humboldt separaba, con los términos aristotélicos *ergon* y *energeia*, la evidente distancia entre una potencialidad en perpetua crepitación y un acto logrado a través de esa potencia. ¿Podemos concebir, sin embargo, un fenómeno tal que potencia y acto, *ergon* y *energeia*, coexistan en una eterna pero necesaria paradoja?

La *energeia*, en los razonamientos que nos ocupan, es más que una fuerza de trabajo. Es la fuente originaria de esa misma fuerza, que le da su dirección específica dentro del plano del lenguaje y que llamamos «Musa». El *ergon*, el resultado, es la pieza lingüística a la que conducen esos esfuerzos y radiaciones: es el texto lírico, aquí asimilado a la «flor». La flor como símbolo de la experiencia estética es uno de los grandes tópicos de la poesía en Oriente y Occidente y a través de la historia: representa la poesía misma, la belleza, el amor, la feminidad, la indefensión ante el paso del tiempo y de las inclemencias y una serie de ideas afines.

Basta recordar las clásicas invocaciones a la rosa de Angelus Silesius (1624-1677), Borges, Shakespeare, Anacreonte (572-485 a. C.), el rey Salomón; al crisantemo y el loto preferidos por los poetas orientales; lirios, violetas, claveles, amapolas, narcisos son personajes muy principales en el país de la lira. Lo que subvierte la noción de flor, en el poema de Dickinson, es la premisa de que un trabajo aparentemente natural, aparentemente espontáneo y gratuito, es en realidad un minucioso engranaje de técnicas y saberes preciosos e invisibles. ¿Cuánto dominio del *ars* requiere un texto

poético para aparecer ante nuestra percepción como una flor del lenguaje, de la primera a la última sílaba?

Es por eso que usamos estos versos para validar, a través de su discurso lírico, el discurso de la teoría. En la última estrofa, «no defraudar a la naturaleza» parece refrendar lo que se ha dicho sobre la construcción del poema: debe sostenerse, debe conquistar su derecho al lenguaje («derecho al rocío») para ser admitido como poema, pues fallar en esta «empresa» es no llegar al estatus de poema, es decir, de texto literario capaz de desestabilizar el horizonte de expectativas. Lograr este supremo fin, entonces, la «realización», «construcción», «creación» de una flor en el campo del lenguaje exige trabajos y rigores que podrían pasar inadvertidos, como si «la naturaleza» fuera una fuerza espontánea que produce lo que quiere y en cualquier momento, cuando en realidad todo bajo tierra y sobre tierra debe contribuir específicamente a tal fin.

«Bajo tierra» podría aludir a todo lo inconsciente –que, pese a serlo, está en constante movimiento y con objetivos concretos– pero también a todo lo que no se advierte a simple vista, por ejemplo, porque sucede en un plazo ingente de tiempo (la Historia). «Sobre tierra» ilustra las reflexiones más conscientes, toda la teoría acumulada sobre este tema y todo el trabajo visible de emisores y receptores, poetas, lectores, críticos, que hace falta para que la literatura –la poesía, en este caso: el género lírico– sea hoy la clase de presencia que es en nuestro mundo interno, con sus especiales características.

Incluidos quedan así, en la órbita de la poesía, los afanes de rapsodas y poetas, la respuesta de la sociedad, los cambios que la palabra poética (la palabra lingüística en su función estética) ha venido produciendo desde siempre en el espíritu de las personas y de los pueblos; las ansiedades que esto ha despertado en la esfera del control político; el complejo mundo de relaciones entre la Musa y sus emisores, para que estos puedan finalmente transmitir sus mensajes a los que escuchan; la apropiación del mensaje y su transformación en nuevas cosas, en nuevos horizontes, por parte de los que escuchan; la manera en que esto imprime su fisonomía a algo que llamamos «el mundo» y cómo este «mundo», en connubio con los poderes individuales del próximo emisor, producirá

nuevos textos, nuevas «flores» del enigmático jardín. La naturaleza esencialmente estética de todo este proceso –que es perpetuo; que es, en términos humanos, «eterno»– no debe oscurecer, en el plano del pensamiento, el hecho de que un enorme trabajo está implicado en él, y enormes consecuencias: el sello de su «profunda responsabilidad» en la vida de la gente común.

3. EL PROYECTO LÍRICO PERMANENTE

Sé de nobles acentos
y lúcidos, inexorables ritmos;
pero sé, también,
que el mirlo está implicado
en lo que sé.

WALLACE STEVENS⁴³

Al comienzo del capítulo anterior mostrábamos las dificultades para escapar de parcelas como «Occidente» y «Oriente», sobre todo porque esas parcelas, en algunos casos, no existen (cuando hablamos de *la poesía o la literatura* tendemos a generalizar como acto reflejo, antes de ajustar el microscopio) y en otros casos existen de manera inapelable. Aristóteles, precisamente con su *Poética*, y antes que él Platón, con sus diálogos, no poseen equivalentes de uno a uno en el mundo del Este, porque la organización de la realidad estaba quizá planteada de otro modo. Podríamos intentar, como ejercicio lúdico o intelectual, otras curiosas simetrías, por ejemplo: ¿cuál poeta de Occidente brilló en el siglo VIII a la manera de un Li Bai en China? ¿Existe, de este lado, alguna recopilación de historias populares en el siglo IX similar a la de *Las mil y una noches*, que sólo habría de llegar completa al Oeste en el 1800⁴⁴? ¿Cómo incidió la escritura en el sistema oral de diversas partes del mundo? ¿Se registran acaso diferencias notables? ¿Cómo afectó a las diferentes regiones geopolíticas la divulgación del texto escrito (recordemos la invención de la imprenta, ocurrida hacia 1449, también un hito en la historia occidental)? Es decir: formular una comparación entre los «sistemas poéticos» o la concepción de la poética entre Oriente y Occidente sería una operación prácticamente inviable, ya que deberíamos empezar por describir la totalidad

⁴³ De «Trece maneras de contemplar un mirlo», poema de Wallace Stevens incluido en *Harmonium* (1923), cuyo original lleva el título «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird». La estrofa, aquí traducida por nosotros, es la siguiente: «I know noble accents / And lucid, inescapable rhythms; / But I know, too, / That the blackbird is involved / In what I know» (94).

⁴⁴ Con el título de *The Book of the Thousand Nights and a Night* [*Libro de las Mil Noches y una Noche*] apareció en Londres en 16 volúmenes publicados entre 1885 y 1888. A diferencia de la adaptación anterior al francés de Antoine Galland (1646-1715), de 1704, la versión inglesa del diplomático y explorador Richard Francis Burton (1821-1890), una de las más conocidas entre los angloparlantes, rehúsa la censura puritana. La versión del Dr. Mardrus, que aquí se ha consultado, es la más libre de todas.

de la cultura a ambos lados del mundo –y esto, si sólo dividimos el mundo en dos partes, con el fin de contrastar lo poético con otras praxis y saberes humanos–. Deberíamos incluir todo tipo de nociones: historia, filosofía, lenguas, desarrollo de las ciencias, organización social, por mencionar algunas. Deberíamos considerar hechos de repercusión «global» (mucho antes de que existiera tal concepto) y hechos completamente demarcados por fronteras geográficas, que por otra parte se han ido modificando con el paso de los siglos.

Si una tarea probablemente infinita como esta pudiera realizarse pese a todo y llegáramos al hueso que nos preocupa, que es la «poética» profundamente implicada en toda la trama, tendríamos que preguntarnos cómo fueron concebidos en diferentes culturas los que hoy conocemos como géneros literarios, un reto para la literatura comparada. Tendríamos que indagar acerca del estatus de la palabra, y especialmente de la palabra escrita, en el imaginario social de cada región de estudio a través de los siglos. Deberíamos investigar a fondo las diferentes formas de composición poética – lírica, en este punto– y descubrir a qué principios responden. Incluiríamos, como corresponde, la perspectiva de género, a estas alturas indispensable para explicar los escasísimos nombres femeninos en la literatura del Oeste hasta el siglo XX, tan escasos como en la de Oriente, y –por ejemplo, y al azar– aspectos como la existencia de dos categorías de haiku en Japón: el masculino y el femenino. Probablemente debamos incluir también todas las otras vertientes de los estudios de género (teoría *queer*), ya que, si bien el desarrollo de estas corrientes se produjo recién en el siglo pasado, su misma aparición hace que contemos con un nuevo criterio para medir la tradición. Hoy no se podría concebir seriamente «toda» la literatura sin sus diversos rostros y decires. Todo esto haríamos, por supuesto, a través de una verdadera constelación de traducciones, ya que no sería posible dominar todos los idiomas que se fraguaron con cada una de esas realidades.

Y aun si todo esto fuera posible, como en la historia de Franz Kafka (República Checa, 1883-1924) donde el cartero del emperador debe atravesar un territorio infinito

para entregar un mensaje⁴⁵, nos encontraríamos con los conflictos de Occidente que han llevado siglos de agotador debate (como, por ejemplo, que la *Poética* aristotélica – nuestro punto de partida– no incluye lo que hoy llamamos poesía, o más técnicamente, género lírico), y los que no terminan de resolverse por su propia opacidad terminológica (¿qué significa realmente «poética»?; ¿qué significa «poesía»?; ¿podemos asegurar que estas palabras conservarán, en el futuro, el significado que les damos actualmente, cuando no ha sido así en el pasado?). Como en la historia del ingenioso estafador Howleglass (AA. VV., *The German* 180)⁴⁶, no podemos medir el agua del mar sin detener las mareas.

Ante este cuadro de obstáculos, no parecería factible la idea de una matriz poética universal, de un diseño o «proyecto lírico permanente», y sin embargo esto es justamente lo que nos concierne. ¿Qué se puede considerar universal, es decir, común a todos, en el anterior catálogo de diversidades, exclusividades y comparaciones desiguales? Más allá de que siempre se trata de lenguaje –un orden gramatical, una selección de vocabulario, una intención de comunicar un mensaje a un destinatario a través de un código establecido–; más allá de estas cuestiones, lo que es singular en la poesía –y, al mismo tiempo, compartido por todos los «poetas» o emisores a largo plazo– va en dos sentidos más evidentes: a) la búsqueda del ritmo, y b) la identidad o familiaridad en ciertas metáforas centrales, unida a la diversificación constante de la metáfora en general. A esos aspectos nos dirigimos. Existe una tercera cuestión, la c), que sólo parece ir explicitándose en el lenguaje con el paso de la historia, y se refiere al «yo». Ya fue mencionado antes: aun tras las frondosas exploraciones y respuestas suscitadas desde el siglo XX por esa confusa entidad que aúna al emisor, el poeta, el sujeto lírico, el autor implícito, el autor empírico y todos los nombres que reciba desde diferentes enfoques, lo cierto es que «yo» tiene aún muchas cosas que explicar.

⁴⁵ En «La construcción de la muralla china» (*Cuentos* 250–61). Algunas ediciones tratan este fragmento como un texto independiente bajo el nombre de «Un mensaje imperial»; por ejemplo, en *La muralla china* (Kafka 16-7).

⁴⁶ El relato está incluido en una colección de historias alemanas medievales. Howleglass era un trotamundos que se ganaba la vida con trucos inteligentes, de ciudad en ciudad. Una vez afirmó saber las respuestas a todas las preguntas; el rector de la Universidad de Praga le preguntó cuánta agua había en el mar y Howleglass, en la versión inglesa que parafraseamos, contestó: «Detén las mareas y la mediré» (AA. VV., *The German* 180-82).



Respecto del nombre que aquí se otorga a este modelo –el «proyecto lírico permanente»–, ha sido más que difícil determinar uno que fuera adecuado a la idea central y que además sonara bien. Quizá la opción elegida no es la más eufónica, pero se ha intentado que fuera la menos inexacta: «proyecto» implica un proceso sin terminar, de actualización constante, algo que siempre debe recuperarse, reiniciarse y realizarse. «Lírico» podría haberse llamado también «poético», como alusión a la totalidad de la «poesía» en la historia, aun con sus diferentes formas, pero la palabra «lírico» especifica este género literario tal como lo entendemos en la actualidad, y ofrece la ventaja de sugerir la «lira» o el aspecto musical que es nuclear en este estudio.

En cuanto a «permanente», lo esencial del término es que se opone a «eterno»: en el mundo de los arquetipos, lo eterno es la norma, pero un modelo abstracto de lenguaje no puede tener ninguna realidad sin la intervención de las personas. La Musa tal vez sea eterna (no está a nuestro alcance conocer o desconocer la eternidad de las cosas), pero el proyecto poético en el mundo es «permanente» mientras continúe la vida humana. No antes ni después de ese por ahora incognoscible período de tiempo. Sin embargo, así como se reconocen los límites temporales que la biología y la historia imprimen a las creaciones humanas, se deja un margen de indeterminación para aquello que las trasciende: las personas mueren, pero la Musa permanece.

3.1. «RUISEÑOR EN LAS SOMBRAS»⁴⁷:

RITMO, MÚSICA, OÍDO

Y escucho con mis ojos a los muertos.

FRANCISCO DE QUEVEDO (180)

¿E n el principio, era el Verbo? Con mayor probabilidad, sería la música, en el sentido de una entonación para los sonidos surgidos de la garganta, ya que las «palabras» tienen que haber sido una creación posterior. No nos animan aquí intereses arqueológicos o antropológicos, sino la visión muy rasante de una secuencia histórica: antes de la escritura sólo contábamos con la oralidad, y la oralidad estuvo constituida desde el principio por ritmos; podría decirse que, en el origen de las cosas, la oralidad *era* ritmos. Esta especulación es invocada muchas veces en estudios de poética⁴⁸ para resaltar, precisamente, el temprano descubrimiento de la musicalidad en el habla en general y su relación con el principio del lenguaje poético, que, como es lógico, en ese entonces era también «habla» poética. En su ensayo sobre la naturaleza de este lenguaje, Johann Georg Hamann (1730-1788) lo dice directamente: «La poesía es el idioma materno del género humano» (9). Ahora bien: la antigüedad del *homo sapiens* se calcula entre cien y doscientos mil años; las primeras civilizaciones humanas, mesopotámicas, están situadas en un rango entre el 6700 y el 3000 a. C., mientras que la irrupción de la escritura sólo puede ser rastreada unos cinco milenios en el pasado. Este cuadro quiere insinuar, simplemente, la cantidad de tiempo transcurrido, a lo largo de la historia, con sistemas de comunicación puramente oral. Las primeras

⁴⁷ Alusión a una imagen del ensayo de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) «A Defence of Poetry» (1821) (*Selected* 211; *Ensayos* 104) La versión inglesa que hemos consultado se encuentra en *Selected Poetry and Prose* y la versión castellana en *Ensayos escogidos*. Este trabajo alterna ambas versiones por razones de preferencia en la traducción.

⁴⁸ Una tendencia típicamente romántica es la de ver en la poesía el lenguaje primigenio de la humanidad. La poesía, según algunos autores, dotaba al poeta de un carácter mágico, profético y religioso. Esa lengua de los orígenes permitiría, en opinión de Hamann (9-21), el desvelamiento de los enigmas de la humanidad que la razón discursiva era incapaz de comprender. Además, a través de este idioma se alcanzarían las supremas aspiraciones humanas que el desarrollo de las civilizaciones había impedido.

composiciones poéticas fueron elaboradas con el habla, y el primer rasgo del habla, anterior a las construcciones léxicas y a las gramáticas, es la entonación. Por eso, no hay discusión sobre la simbiosis entre poesía y música en las primeras culturas: los ritmos del habla –indispensables, por otra parte, como herramientas de memoria antes de la existencia del soporte escrito– tienen que haber adquirido patrones precisos (la «métrica») a fin de ser luego reproducidos con la mayor fidelidad posible.

En la antigua Grecia, habían proliferado en las calles y en diversos ámbitos de la vida social diversas formas de composición poética acompañadas de diferentes instrumentos de música y aun de danzas (Rodríguez Adrados 19-45); algunas constituían modelos específicos de culto religioso. Suelen citarse, como ejemplos de esta variedad: himnos, peanes, ditirambos (según los dioses a quienes fueran dirigidos), parteneas, trenos, odas y un abundante etcétera. Cuando Aristóteles señala, en la *Poética*, «[...] pues es evidente que los metros son partes de los ritmos» (Aristóteles, Horacio y Boileau 20), pone en negro sobre blanco el fundamento de la poesía: es evidente que los *versos* forman parte de la *música*. Este axioma refleja el origen del lenguaje poético y en realidad no ha tenido refutaciones a lo largo del tiempo, sino más bien espacios de reflexión, puntos de vista, cuestionamientos paralelos que a su vez sirvieron para redefinir el paisaje, ya que la aparición de la escritura creó una realidad gráfica del poema que también pasó a ser, por supuesto, objeto de estudio.

Esta visualidad, sin embargo, es un atributo posterior del texto poético y no neutraliza en ningún caso su esencia sonora. En uno de los textos clásicos de la literatura universal, *Las mil y una noches* –que data de varios siglos, aunque la fecha de su creación es imprecisa⁴⁹– se insiste todo el tiempo en el hecho de que los versos de los declamadores, de los artistas, en las numerosas historias, van acompañados de música instrumental y también de danzas, o bien la música va acompañada de versos. El mundo árabe, entonces, también enlaza *los metros* y *los ritmos*. El *Shijing* o *Clásico de poesía*, en realidad la primera antología de poesía china, reúne poemas compuestos entre los siglos X y VII a. C, y estos poemas son en gran parte canciones elegíacas y cortesanas,

⁴⁹ Se sostiene que esta compilación árabe que reunía y traducía una serie de cuentos tradicionales del Oriente Medio se originó alrededor del año 850, pero que la historia principal de Scheherezade, que sirve de marco a los demás relatos, parece haber sido agregada en el siglo XIV.

acompañadas de danzas (AA. VV., *Romancero*). En Occidente, toda la teoría secular y las diferentes corrientes artísticas exploran la centralidad del ritmo una y otra vez. Jorge Luis Borges la resume con la sentencia: «[...] la poesía es una forma de la música» (*Siete* 106)⁵⁰.

Por otra parte, los románticos fundaron su visión del artista en la idea de que la musicalidad precede a todo el sistema gramatical. William Wordsworth declara: «La poesía [...] se origina en la pasión, y por lo tanto en los berridos rítmicos y figurativos de los primeros pueblos» (cit. en Abrams 78; la traducción es nuestra)⁵¹. En el prólogo que escribió en 1800 para la segunda edición de *Lyrical Ballads*, con un discurso mucho más racionalizado, lo argumenta de esta manera:

[...] el lenguaje de la poesía que estoy recomendando es, en la medida de lo posible, una selección del lenguaje que la gente habla en la realidad; que dicha selección, siempre que se haga con verdadero gusto y sentimiento, establecerá por sí misma una distinción mucho mayor que la que pudiera imaginarse en un primer momento, y separará totalmente la composición de la vulgaridad y mezquindad de la vida cotidiana. Si a eso se añade la métrica, creo que se producirá una disparidad del todo suficiente para la satisfacción de una mente racional (Wordsworth 57).

El origen «natural» (por oposición a «racional») de estas ideas se remonta a fuentes como Lucrecio (c. 99-c. 55 a. C.), que en el libro V de *De rerum natura* (siglo I a. C.) observa que nadie distribuyó palabras para las cosas (Cfr. Abrams 79), lo que viene a corroborar retrospectivamente la naturaleza espontánea y emocional del lenguaje, pues los primeros humanos distinguían las cosas mediante diferentes sonidos que se adecuaban a diferentes emociones. Por su parte, Estrabón (c. 64 o 63 a. C.- c. 19 o 24 d. C.) y Plutarco (c. 46 o 50-c. 120), aproximadamente a comienzos de nuestra era, habían señalado que el verso precede a la prosa como forma de ingenio en el discurso, lo que habilitaba la idea de la poesía como antecesora de la prosa por ser la herramienta

⁵⁰ La cita se encuentra en el ensayo «La poesía» de la colección *Siete noches* (99–121).

⁵¹ «Poetry [...] originates in passion, and therefore in the rhythmical and figurative outcries of primitive people».

expresiva del sentimiento. La ecuación era, entonces: las pasiones originaron las palabras, y las palabras, asociadas a la música, produjeron la «canción» (Abrams 80). De hecho, es esta asociación con la música lo que lleva a otro plano de reivindicación, a nivel social y académico, de la poesía «lírica», antiguamente «métrica», pese a que el género ya había sido establecido por Minturno en el *Cinquecento*. En la página 417 de la obra *De Poeta* lo dice de esta manera:

Toda la poesía se divide en tres partes principales. Una de ellas es reivindicada por los poetas épicos y contiene todos los poemas desprovistos de canto y danza; la segunda es reivindicada por los poetas escénicos y comprende la tragedia, la comedia, la sátira y otros poemas del mismo tipo que se presentan para ser vistos en el teatro. La tercera es reivindicada por los poetas métricos y no puede existir sin la combinación de las voces y los sonidos (cit. en Guerrero *Teorías* 80).

Abrams, sin embargo, al ponderar los alcances de la revolución romántica, lo expresa así: «Por primera vez desde Aristóteles, la épica y la tragedia perdieron su predominio entre los géneros poéticos y cedieron su lugar a la lírica como prototipo de la poesía en general» (84; la traducción es nuestra)⁵². Durante este período –refiere también el crítico estadounidense (51)–, el arpa eólica (*Aeolian lyre* o *Aeolian harp*) era un instrumento usual en los hogares ingleses y representaba directamente al poeta, mientras que una cuerda equivalía a un poema. En «A Defence of Poetry» [«Una defensa de la poesía»], Shelley lo dice letra por letra: «El hombre es un instrumento al que llega una serie de impresiones externas e internas, como el sople siempre cambiante del viento sobre un arpa eólica, incitándola con su movimiento a una siempre cambiante melodía» (*Ensayos* 94).

Los románticos, como a menudo recordamos, cumplen un papel eminente en la visión que hoy tenemos de «la poesía», por lo que rastrear sus fundamentos esclarece buena parte de un paisaje siempre crepuscular. A un lado quedan, en estos párrafos, las complejas disquisiciones desde Horacio hasta el Romanticismo sobre el cambio de

⁵² «For the first time since Aristotle, epic and tragedy lost their dominant status among the poetic kinds and gave place to the lyric as the prototype of poetry in general».

percepción de la poesía de pintura a música, que refleja a su vez este antagonismo entre «copia» y «expresión original», porque el interés se cifra aquí en la musicalidad como rasgo inherente a la lengua poética, y esta condición queda ya declarada en Aristóteles con los ritmos y los metros. Aun así, a grandes rasgos, recordaremos que en la teoría clásica, oficialmente desde Horacio, la poesía emulaba a la pintura, «*Ut pictura poesis*», en su misión de testimoniar el universo. El universo era lo real; la poesía –como la pintura– era la copia. Al desplazar la esencia de la poesía hacia la música, «*Ut musica poesis*», la imagen ya no es visual, sino sonora, con lo que la noción de «copia» se desdibuja: la música es básicamente abstracta y no replica nada. Así, los románticos pueden argumentar con mayor fuerza que la poesía, como la música, no «copia», sino que «crea» por sí misma, «expresa» un ámbito interior de la persona, y la sitúan además en el reino del sonido.

Cuando los formalistas entran en escena, décadas más adelante, el «plano fónico» es parte de la tríada suprema (junto con la sintaxis y la semántica)⁵³, de modo que el oído no es ya materia de discusión. Así, todo lo que en el papel vemos, cada signo, su precisa disposición, la existencia misma del verso, no hace más que ajustarse a un ritmo o ritmos que estructuran la vida psíquica y la expresión del poeta, como observara Heaney páginas atrás, y que percibirá el receptor a través de su filtro personal. Esta operación es muy interesante, pues, si el receptor es un lector, podría pensarse que la recepción es visual, y sin embargo no es el ojo el que define la experiencia, sino el oído. Los versos (las palabras, las construcciones gramaticales, cada letra y cada señal de la puntuación dentro del cuerpo del poema) son escuchados internamente, como sucede con todo lo lingüístico; es un rasgo de la literatura en general y de la poesía –por su propia causa y razón– en particular. Borges lo dice en «La Divina Comedia» (*Siete* 12): «[...] el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto».

Así, el hecho de que lo musical o rítmico sean una realidad *a priori* para el emisor poético no suscita objeciones. Incluso, dice Walter J. Ong (34): «Según parece, la primera

⁵³ Así lo explica Manuel Asensi Pérez (II 77): «En definitiva [...] los teóricos de la vanguardia rusa pusieron en juego la idea de una “obra-sistema” [...] en el texto literario todo es significativo, desde la estructura fónico-gráfica hasta la estructura semántica».

poesía escrita de todas partes, al principio consiste necesariamente en una imitación por escrito de la producción oral». El oído es la piedra basal del oficio, y esto no sólo es universal –más allá de la otra dimensión que supone la grafía, que, sin embargo, no es «universal», no es absoluta en todo tiempo y lugar–, sino que es compartido incondicionalmente por el otro sujeto de la comunicación: el receptor. «El verso siempre recuerda que fue un arte oral». ¿A quién se lo recuerda? El emisor ya lo sabía. Es el receptor el que reconstruye la experiencia inicial, pues «vuelve a oír» los patrones sonoros que compuso el emisor (nunca exactamente de la misma manera, puesto que la percepción, como la conciencia, jamás puede ser igual de persona a persona). ¿Y cómo vuelve a oírlos el receptor, si está leyéndolos, por ejemplo, en silencio? Gadamer (*Estética* 190) habla de un «oído interior». Este sistema de escucha, connatural a la literatura –aunque no necesariamente exclusivo–, convierte el texto en una *posibilidad*, un modelo sonoro en espera de realización. Antes de esa realización, el texto está mudo, no tiene voz, pues «la obra de arte literaria [...] tiene su existencia para el oído interior» (*Estética* 190). Por eso mismo –concluye el hermeneuta alemán en un giro inesperado pero también lógico, también complementario, respecto de la necesidad de pronunciación del poema–, finalmente ninguna lectura en voz alta, ni propia ni ajena, puede conformarnos: nada iguala el sonido arquetípico proyectado por el oído interior. Y es aquí donde la escritura representa un lugar seguro, abstracto, comparado con la materialidad del habla.

Cuando Iser, en «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico» (223) se refiere a la interpretación del texto y observa: «El texto potencial es más rico que todas sus realizaciones concretas», también este aspecto de concreción fónica queda incluido, ya que el «oído interior» se mueve hacia esa potencialidad. Puede decirse, entonces, que el texto funciona como una partitura, un sistema de notación que será ejecutado cada vez que el receptor, por medio de la lectura, active su captación de lo rítmico, de la musicalidad del lenguaje. Abrir los ojos para escuchar mejor. Es así como el adagio de Borges (*Siete* 12), «el verso exige la pronunciación», es gemelo del «oído interior» de Gadamer, que siempre fiscaliza la «pronunciación»: el problema es en cualquier caso un problema de sonido. El verso exige que lo digamos, que lo «cantemos». La ejecución real puede no satisfacernos, puede no ser tan perfectamente afinada como la imaginamos,

pero es insoslayable. Mientras el oído interior se mueve hacia la música ideal, el texto permanece como base de todas nuestras prácticas, asegurando perpetuas recreaciones.

Esta sección, entonces, centrada en el «oído» o la audición de lo rítmico y musical como esencia permanente de la poesía, del modelo poético, repasa sus aspectos más notorios. Tenemos la evidencia histórica del origen de la poesía, en diversas culturas, asociado a la oralidad, el canto y la danza. Tenemos a Aristóteles con su observación sobre los metros y los ritmos. Tenemos el gran retorno a lo musical propiciado por los románticos –después de muchos siglos de relativización teórica; después de unos dos milenios de asimilación del impacto de la escritura, primero, y de la difusión del texto impreso, después–. En la reacción al Romanticismo, los parnasianos, los simbolistas y el modernismo hispánico disintieron con el movimiento anterior en planos de primer orden (el «genio», la relación con el mundo externo o naturaleza) pero preservaron justamente la música como eje vital de la poesía. Tenemos, asimismo, la reivindicación del plano fónico en el formalismo y la noción de «oído interno» de Gadamer. Tendremos, a continuación, la tarea de pensar en el difícil caso de la poesía oral.

El predominio del oído como canal universal de la lengua poética no parece generar disensos; ciertamente no desde el punto de vista del emisor, pero, como se ha visto, tampoco desde el del receptor. Lo que no debe olvidarse es que, al hablar de «predominio del oído», la relación que tenemos en mente es siempre oralidad-escritura, es decir: la otra parte de la contienda es la grafía. Y esta doble identidad del poema, como se viene repitiendo, está en el centro de cualquier aproximación a lo que llamamos lírica. Uno de los problemas dignos de atención es el de los poetas orales, que, aun en su acotada minoría respecto de los poetas de la escritura, se mantienen en el tiempo, en diferentes latitudes, como embajadores tal vez involuntarios, inconscientes, del verdadero origen de la poesía (musical). La tradición muestra que nunca han dejado de existir, desde el principio, y no hay razón para suponer que la tendencia vaya a interrumpirse. ¿Sería acaso descabellado entender a los poetas orales como una estrategia panhistórica de este lenguaje con el fin de no ser olvidado, confundido o reducido a una sola de sus dos naturalezas; con el fin de no ser simplificado, ya que la simplificación sería justamente su principio anulador? Tendríamos, una vez más, a «la

poesía» actuando como un programa con objetivos inmanentes que se instrumenta a través de sujetos aptos. Pero, ¿cómo funcionaría este modelo?

Cuando hablamos de poetas orales, aludimos a diferentes vías de versificación espontánea realizadas con la voz y sin el recurso de la escritura. Paul Zumthor (232-33) enumera cuatro casos posibles de *performance* poética vocal, que aquí se citan para dar marco a futuras reflexiones:

1. El intérprete actúa solo frente al público.
2. Dos intérpretes se alternan en un concurso o debate (los ejemplos de Zumthor son: los pueblos nórdicos, Finlandia –con la representación de la epopeya *Kalevala*–, el Ártico canadiense, los cantores de Brasil y los gauchos de Sudamérica, los kirguises de la Galicia española y los inuit de Groenlandia).
3. El intérprete se alterna con un coro (como sucede en diversos pueblos de África).
4. El intérprete es un grupo unánime de por lo menos dos personas (es el caso de los grupos folclóricos de África central, América, Europa occidental y la antigua U. R. S. S.).

Zumthor señala, además, que estas cuatro modalidades pueden ser combinadas, generando así no menos de veinte en total. Pero su visión de «poesía oral», no sin justicia aunque quizá con aspectos controvertidos, es amplísima, e incluye gran parte del mundo de la canción (los «cantautores» del mundo actual y diversas formas cantadas en numerosas culturas), a menudo asociada con la danza; buena parte del mundo del teatro (por lo que implican las representaciones de los cuerpos vivos frente a la atención ritual, casi litúrgica, de las colectividades); la significación de los instrumentos de música –cuando es el caso–, que actúan, a su vez, como interlocutores y portadores de mensajes suprahumanos; el papel del silencio y la memoria; las fórmulas lingüísticas que operan como soporte del mensaje oral (ya sea narrativo o lírico), y absolutamente todas las formas de discurso correspondientes al arte verbal de la

palabra hablada-cantada, como por ejemplo, y especialmente, los poemas épicos tradicionales repetidos y actualizados en numerosas ocasiones, siglo tras siglo, para reafirmar la identidad de los diversos pueblos (ejemplos: el *Mwindo* congolés, el *Ulahingan* de los manobos, el *Shaka* de los zulúes, el *Heiké* de los japoneses, el *Mahabharata* y el *Ramayana* hindúes, etc., etc.). Esto implica que el «poeta» y el «intérprete», básicamente, son asimilados en un solo núcleo creativo –con lógico predominio del rol del intérprete, por su función pública, sobre el del poeta, así se trate de distintas personas o de la misma–; una situación no tan distante de la Grecia antigua, donde el «rapsoda» interpretaba al «poeta», pero con frecuencia se llamaba «poetas» a todos ellos. Y, consecuentemente, quedan salvados todos los problemas de autoría en los casos de poemas amasados por la historia y sus múltiples intervinientes, en los que no es posible separar al creador o creadores individuales y que son asumidos como «anónimos», que es otra forma de decir colectivos, plurales, de propiedad de todo el grupo humano.

Sin embargo, el principal interés de estos párrafos es el abordaje de la creación personal, y por eso volvemos a los ejemplos de los payadores, verseadores y repentistas: en estos casos, el marco de la poetización es generalmente, aunque no siempre, un contrapunto artístico por el que los participantes deben interpelarse y responderse unos a otros para demostrar su pericia en el arte del verso. En la literatura medieval cobra fama el género de los *debates* («recuesta», «tensú», «partiment») que los trovadores provenzales llevan a un grado máximo de sofisticación difundiendo por toda Europa entre los siglos XII y XIV. La Península Ibérica no permanece al margen de esta práctica. Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) refiere lo siguiente:

[...] había un ejercicio literario, la recuesta o disputa de dos trovadores, que obligando al segundo a responder en la misma forma o rimas que había usado el primero, creaba una dificultad más en el trovar; y fatalmente este juego literario fue ganando el terreno que la poesía amorosa dejaba vacío, y llegó a ser el preferido entre los poetas de Enrique III. Los poetas se proponían cuestiones filosóficas o teológicas sobre las imaginaciones y ensueños, sobre la concepción de la Virgen, sobre las injusticias que Dios consiente; la cuestión que el comendador Fernán Sánchez de Talavera promovió sobre el pavoroso

tema de la predestinación tuvo hasta ocho respuestas diferentes. Otras veces la recuesta es un mero desafío literario, para probar la habilidad del trovador en hallar consonantes bien limados y escandidos, sosteniendo el molino de la propia inventiva incansable en la molienda de rimas difíciles (13).

Zumthor corrobora esta dinámica:

Cuando el canto se alterna entre dos únicos cantores toma con frecuencia la forma llamada, según las épocas y las lenguas, *desafío*, *altercatio*, *tenzone* y otros términos de sentido semejante: disputa estilizada, en principio improvisada, pero estrictamente regulada y destinada a poner de relieve la virtuosidad de los poetas (106; la cursiva es del autor).

Un ejemplo clásico referido en una obra literaria puede encontrarse en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández (Argentina, 1834-1886), donde el duelo con guitarras entre el protagonista y el «moreno» sirve incluso para sublimar por vía del arte un duelo a cuchillo que hubiera podido resultar fatal para alguno o para ambos. En una verdadera alegoría de la misión del arte en la trama de los asuntos humanos, la «lucha con cantos» reemplaza, y corrige, la lucha con armas:

Era claro el desafío
dirijido [*sic*] a Martín Fierro,
hecho con toda arrogancia
de un modo muy altanero.
Tomó Fierro la guitarra,
pues siempre se halla dispuesto –
y así cantaron los dos
en medio de un gran silencio (Hernández 238).

En uno de los grandes libros de la cultura universal, *Las mil y una noches*, o, con mayor propiedad en nuestro caso: *El libro de las mil noches y una noche*⁵⁴, la presencia de la poesía (como arte verbal versificado / cantado) es tan abrumadora en todo tipo de transacción de la palabra que resulta difícil señalar un ejemplo entre tantos. Puede afirmarse, sin embargo, que es habitual el intercambio de poemas como forma de conversación entre amantes. Esto sucede en la noche 33ª de nuestra versión, cuando Dulce-Amiga anima a su amado y empobrecido Alí-Nur a venderla –a ella misma, como esclava– en el zoco, a fin de obtener dinero para la subsistencia, porque, «como lo dijo el poeta»:

¡No dudes en hacer aquello a que te obligue la necesidad!

¡No retrocedas ante nada, siempre que esté en los límites de la decencia!

[...] (*El libro 226*; todas las cursivas pertenecen a la edición)

Alí-Nur, desolado, le recita «estas estrofas» como respuesta:

¡Detente, por favor! ¡Déjame recoger una mirada de tus ojos, una sola mirada, para que me acompañe durante todo el camino, una mirada que sirva de remedio a mi alma, herida por esta separación mortal!

[...] (*El libro 226*)

Pero también con versos se lucha ante la autoridad en caso de vida o muerte y, así, el mismo Alí-Nur, en la noche 36ª, perdido a manos de su poderoso enemigo, el visir ben-Sauí, le recuerda al malvado «las palabras del poeta»:

*¡Al tener que sentenciar lo aprovechan para extralimitarse en sus derechos y faltar a la justicia! ¿Ignoran que su veredicto pronto dejará de serlo, y se disolverá en la nada? (*El libro 247*)*

⁵⁴ Según el título de la traducción del Dr. J. C. Mardrus.

El enfurecido visir contesta entonces que estas «sentencias» no lo intimidan, que de todos modos le cortará la cabeza y que él también va a recordarle a su víctima «lo que el poeta dijo»:

¡Deja obrar el tiempo a su gusto, pero disfruta de la satisfacción de hacerte justicia! (El libro 247)

Y remata que «también es admirable este otro verso»:

¡El que vive, aunque sólo sea un día, después de haber visto morir a su enemigo, consigue el fin deseado! (El libro 247).

Lo que se pone de relieve en esta larga narración es que casi nada, ninguna acción de la vida «cotidiana» (o tan cotidiana como puede serlo en un libro lleno de efruits, magos y nigromantes), puede suceder si antes no está mediado por la palabra poética.

Otro caso que no es de contienda sino de diálogo entre dos voces aparece en la poesía del príncipe Nezahualcóyotl. El poema «El árbol florido», subtítulo precisamente «Diálogo de poetas», presenta la otra voz (el «primer poeta») en diálogo con el príncipe chichimeca. El «primer poeta» sugiere, por ejemplo:

Si tú te mueves, caen flores:
eres tú mismo el que te esparces (Martínez 184).

Entonces Nezahualcóyotl responde:

No acabarán mis flores,
no acabarán mis cantos:
yo los elevo: soy un cantor (Martínez 184).

Por otra parte, y ya en el corazón de la oralidad pura –no «imitada», como en los versos anteriores–, tenemos las luchas poéticas de la Antigüedad y del Medioevo, cuando se desarrollaban duelos en que la poesía como forma decantada en palabras del juego repetido de atracción y repulsión de muchachos y muchachas quedaba plasmado en pugnas de agudeza y virtuosismo. El procedimiento suele ser así: se propone un tema sobre el cual hablar o «cantar» –pues estas expresiones a menudo van acompañadas de algún instrumento musical, como fondo de la figura–, y este tema habrá sido lanzado como desafío, con frecuencia, por el verseador anterior. El interés de la exhibición, y el eventual triunfo de alguno de los artistas, cuando hay competencia, es el brillo en la organización del tema en moldes métricos y rimas adecuadas, así como su coherencia y cohesión internas, aunque debe tenerse en cuenta que estos conceptos son relativos. Zumthor dice que la idea de «metro» es incomprensible en muchas comunidades orales –de África, por ejemplo– y que se trata de una convención escrita –europea– y no de un rasgo lógico del lenguaje: «La existencia en la tradición occidental de los conceptos distintos de verso y prosa surgió de la herencia grecolatina y procede más de la idea antigua de *metrum* que de un hecho natural» (179). El poeta repentista debe desplegar un gran rango de habilidades técnicas, que además están relacionadas con un contexto público, de espectáculo, donde los receptores interceptan el mensaje en el momento mismo de ser formulado, como en la conversación. Y esta es una de las aristas más notables del problema, ya que el trabajo de los repentistas no es comparable al de los rapsodas ni otros intérpretes afines, que no componen sus propios textos. Aun si el soporte material de los rapsodas no hubiese estado en la escritura –hablamos de más de dos mil años antes de la invención de la imprenta, cuando el texto escrito sólo era accesible a una brevísima minoría–, estaba sin duda alguna en la memoria, que es esa clase de escritura invisible habilitada por nuestra psiquis. Así presenta su caso George Steiner:

La transmisión de mitologías fundadoras, de textos sagrados a través de los milenios, la posibilidad de que un bardo o un cantor narren relatos épicos muy extensos sin ningún apoyo escrito atestiguan el potencial de la memoria, a la vez en el ejecutante y en el oyente. Saber de memoria —en algunas lenguas, «de corazón»: cuántas cosas nos

revela esta expresión— supone tomar posesión de algo, ser poseídos por el contenido del saber del que se trata (Steiner y Crépu 21).

Más que a propósito decía Emilio Lledó (*El surco* 86) que «la memoria es, esencialmente, palabra. Las posibles imágenes que anidan en el substrato de la consciencia, van acompañadas casi siempre de una sintaxis verbal que las anuda y sostiene». Ahora bien: una cosa es «palabra», y algo distinto es «palabra por palabra», como refiere Walter J. Ong sobre las prácticas poéticas en las oralidades primarias⁵⁵, cuyas repeticiones, evidentemente, no pueden basarse en un texto escrito que provea de unidad indiscutible: «Los concedores se conformaban con suponer que la prodigiosa memoria oral de algún modo funcionaba de acuerdo con su propio modelo textual palabra por palabra» (62-3). Por todo esto es evidente que, en todo caso, el texto modelo ya existía en una dimensión del mundo oral, y «sólo» había que actualizarlo mediante un riguroso ejercicio artístico.

La clave, aquí, es el inconsciente, pues los primeros poetas universales – pensemos en Homero, por ejemplo, o en los maestros del Antiguo Testamento, o en cualquier «anónimo» cuyo texto excepcional haya permanecido– igualmente debían capturar, para iniciar el proceso, una idea con su forma. Las pistas del inconsciente son siempre efímeras, esa es su condición: vuelven a perderse en la vorágine de la vida psíquica si no son capturadas de inmediato, y lo que no se registró en papel (en papiro, en piedra, en cualquier superficie) tuvo que registrarse en un lienzo más sutil, que es la mente. También podemos llamarlo memoria. También podríamos llamarlo «yo». El «yo» hace un esfuerzo deliberado por capturar palabras que estarían, de otro modo, volando efímeras y desordenadas entre los zarpazos del inconsciente. Platón lo dice bellamente en *Filebo*: «[...] nuestra alma se parece en tales casos a un libro» («Filebo» 74). Y enseguida añade: «El recuerdo, al coincidir con las sensaciones sobre un mismo objeto, y aquellas reflexiones relativas a ello, me parece que en tales circunstancias vienen a escribir discursos en nuestras almas [...]» (74). Pero mucho más, y bastante más polémico, es lo que dice Platón sobre la memoria y su relación con la escritura en *Fedro*,

⁵⁵ Se conoce por «oralidad primaria» la oralidad de aquellas culturas que carecen por completo del conocimiento de la escritura o de la impresión (Ong 11).

donde, como muy bien se sabe, eleva la creación oral al ideal de verdad y desconfía profundamente del cálamo y la tinta (*Fedro* 76):

Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que, no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo [...]. Apariencia de sabiduría y no sabiduría procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes [...].

Duras palabras, en verdad, acerca de una tecnología que estaba destinada a la preservación de cosas. Como señala Lledó a lo largo de su ensayo *El surco del tiempo*, basado precisamente en estas páginas de *Fedro*, la escritura irrumpía para Platón como un falso saber, como algo que no era pensado *desde adentro* de la conciencia de la persona (es decir: razonado, construido, autogenerado), sino como un producto ya hecho, ya dado –por otro, por otra mente–, y un producto inmóvil, por completo distinto de la voz, que brota siempre de un cuerpo con vida y puede, por lo tanto, seguir construyendo discursos a medida que avanza la conversación. Este es un reclamo esencial del filósofo, que famosamente compara la imagen de la letra escrita con las imágenes de la pintura:

[...] si se les pregunta algo, se callan con gran solemnidad. Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensarán, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre algo de lo dicho, expresan tan sólo una cosa que es siempre la misma (*Fedro* 77).

Podría pensarse que aquí la interpretación sólo puede ir en un sentido y que la oralidad, y con ella el arte verbal emitido por la voz en los episodios activos de la vida,

constituyen la práctica ejemplar para Platón. Sin embargo, este punto suscita las ideas más originales. Borges, por ejemplo, comenta en «El libro» (*Borges* 12):

Tenemos el alto ejemplo de Platón, cuando dice que los libros son como efigies (puede haber estado pensando en esculturas o en cuadros), que uno cree que están vivas, pero si se les pregunta algo no contestan. Entonces, para corregir esa mudez de los libros, inventa el diálogo platónico.

Es decir, se sugiere una génesis maravillosa de la escritura *como tributo* a la oralidad. No muy lejos de esta línea, Walter J. Ong, por su parte, apoya la tesis de Havelock con una visión transgresora de lo que subyace en el texto platónico:

[...] cuando en la República desterró a los poetas, lo hizo, como demuestra Havelock, porque representaban el antiguo mundo mnemotécnico oral de la imitación (acumulativo, redundante, copioso, tradicionalista, cálidamente humano, de participación): un mundo opuesto al reino analítico, sobrio, exacto, abstracto, visual e inmóvil de las «ideas» que Platón perseguía (162).

Las cosas serían de esta forma al revés, y Platón estaría proyectando ya la sombra de una despedida sobre un mundo que caía, vencido por el nuevo paradigma. «Acumulativo, redundante, copioso, tradicionalista, cálidamente humano, de participación»: este es, entonces, el tipo de trabajo que realizaron los poetas antes de la masificación del medio escrito, y es lo que diferentes culturas intentaron rescatar – por fortuna, con éxito en muchos casos– mediante recopilaciones e intervenciones ulteriores. Ejemplos son, como se ha sugerido, la *Ilíada* y la *Odisea*, los libros del Pentateuco, el poema sumerio *Gilgamesh*, el *Rigveda* de la India (1500-1200 a. C.), el *Popol Vuh* centroamericano, transcrito al castellano durante el período virreinal, y todas las obras populares de divulgación primariamente oral y después salvaguardadas mediante la escritura que podamos recordar (cantares de gesta franceses y españoles, romances surgidos en el ocaso del Medioevo y cantados a lo largo y ancho de la geografía hispánica). Aun en los tiempos de la más inapelable oralidad, cuando no eran

normales otras vías de expresión, el registro y la inscripción han sido siempre la tendencia y han estado desde el comienzo entre los intereses más apremiantes de las civilizaciones. En un pasaje muy afín a esta idea, este conflicto simultáneo de pérdida y salvaguarda de un mundo que perece, comenta George Steiner:

[...] el genio de los Evangelios sinópticos viene sin duda de la extrema tensión entre una oralidad sustancial y una escritura performativa. Lo esencial de su carga provocadora se encuentra en la transmisión casi taquigráfica de las palabras habladas, a través de una escritura narrativa, dictada con urgencia, a la luz, imaginamos, de las expectativas escatológicas del apocalipsis próximo y en el temor, sin duda inconsciente, de que al refinamiento y a la cultura de la memoria oral les quedase poco tiempo (Steiner y Crépu 26).

Ahora, bien: debería tenerse en cuenta una diferencia. No es lo mismo componer uno de los extensos poemas homéricos, con sus rigurosos hexámetros al servicio de una narración tremendamente compleja, llena de personajes y acontecimientos, que improvisar décimas, coplas, payadas o cualquier otra forma de versificación en un duelo de repentistas. Si la intención es diferente, todas las variaciones del método para capturar el inconsciente también lo son. Los repentistas no componen versos para el futuro, y allí radica todo, absolutamente todo el peso de su realidad. La dimensión del tiempo es constitutiva de la poesía en cualquiera de sus materializaciones: pasado, presente y futuro, y en cada una de ellas adquiere su forma específica. Toda la poesía «registrada» no está realmente comprometida con el pasado, sino con el futuro, y es por eso que existe el receptor implícito. Lledó lo formula así: «[...] porque bajo la forma de escritura todo tiempo es ya futuro, a la espera de un posible lector» (*El surco* 44). Iser, en la era de la Recepción, compone esta figura bajo el nombre de «lector implícito», como recordamos; este título, «lector», remite al mundo escrito, al texto impreso. Cuando decimos «receptor» ampliamos la posibilidad de la recepción, que puede ser también sonora y no solamente gráfica; en el caso de la escritura, está claro que se prevé un receptor –lector u oyente– más allá del momento actual.

El receptor implícito es, entonces, el que vendrá, no el que ya ha pasado, cerrando el texto para siempre. El receptor del pasado es una clausura, cuando la vocación del texto (siempre procedente del *pasado*, v. gr., de un tiempo anterior a su recepción) es mantenerse abierto merced a una indeterminada órbita de actualizaciones posibles. De todos *los tiempos* del tiempo, el poeta repentista no vive en el pasado ni en el futuro sino en el presente más material de todos, el del verso por el verso y el receptor completamente empírico, usuario de la misma lengua, ajeno a cualquier tipo de especulación teórica. ¿Qué significa esto respecto de los planes de «la poesía» como programa y proyecto inmanente? Que todas las citadas variedades existen; que todas son necesarias –por eso existen–, y que cada una cumple su función especialísima. Todas son, asimismo, sustantivamente distintas. Pensemos en los versos de Walt Whitman en el poema «Full of Life Now» [«Lleno de vida ahora»], de la colección «Calamus», incluida en *Leaves of Grass* [*Hojas de hierba*, 1855], donde el poeta se sitúa en un presente absoluto (415):

140

[...] compacto, visible,
yo, de cuarenta años de edad, en el año octogésimo tercero de los Estados,

Desde ese presente le habla a un interlocutor completamente irreal:

a quien viva dentro de un siglo, o dentro de cualquier número de siglos,
a ti, que no has nacido todavía [...].

Entonces el protagonista del poema imagina el futuro exactamente invertido, como una *camera obscura*, donde él mismo, su *yo*, se habrá vuelto «invisible», mientras el *tú* receptor será por fin «compacto, visible». Aún más directo: *yo, que estoy vivo, te escribo a ti, que ahora no existes. Pero, cuando mis palabras te alcancen, tú estarás vivo y yo habré dejado de existir*⁵⁶. Comparemos ahora esta gigantesca expectativa con la del

⁵⁶ En el texto original: «Full of life now, compact, visible, / I, forty years old the eighty-third year of the States, / To one a century hence or any number of centuries hence, / To you yet unborn these, seeking you. / When you read these I that was visible am become invisible, / Now it is you, compact, visible,

trovador repentista, cuyo *tú* es desesperadamente concreto y no sólo vive en su mismo espacio, sino que se encuentra a su lado en ese mismo instante. Todas las coordenadas de lugar y de tiempo, con cada una de sus implicaciones psicológicas y existenciales para la persona –tanto emisor como receptor–, se contraponen rigurosamente en ambas situaciones. La imposibilidad, por otra parte, de captar la fugaz «señal del inconsciente», anotarla en papel y luego proseguir con la concentrada y solitaria arquitectura del lenguaje –proceso habitual en el poeta que escribe: probablemente el verdadero lapso del trance divino imaginado por Platón– se transforma en la posibilidad de hacer otra cosa. Y esta otra cosa es, asimismo, captar la señal del inconsciente –siempre la condición *sine qua non*–, mas regida esta vez por la imposición del tema durante el espectáculo.

Es decir: el punto de arranque es menos espontáneo que en la llamada «inspiración» y es lo menos espontáneo de esta disciplina. Luego el poeta oral debe desarrollar esta noción sobre la marcha, en el aire, sin el apoyo del papel. Esto significa, en consecuencia, un menor rango de acción con los recursos del lenguaje, pues el mensaje debe ser emitido de inmediato, y su mayor éxito radica en la habilidad de manejar estos recursos adecuadamente, pero *enseguida*. Si bien en poesía todo es siempre un juego lingüístico, aquí se activan competencias distintas, o se las aborda desde otro ángulo, porque la intención es diferente. La intención del mensaje está determinada por el factor tiempo, y el factor tiempo limita completamente el factor espacio, y ambas dimensiones establecen otra identidad y otra relación entre emisor y receptor. La única manera de prolongar esta relación en el tiempo sería que el mensaje del emisor repentista surgiera con una potencia y una virtud tales que «la gente», «la sociedad», comenzara a repetirlo y difundirlo hacia el futuro: un accidente feliz, pero ajeno al código de la improvisación, donde lo que importa es *ya, ahora mismo*. Aunque no alude a la poesía, aspectos más que afines señala Emilio Lledó al referirse a la diferencia entre oralidad y escritura:

realizing my poems, seeking me, / Fancying how happy you were if I could be with you and become your comrade; / Be it as if I were with you. (Be not too certain but I am now with you)» (414).

El tiempo de la oralidad está condicionado por la presencia del otro, y por eso *le* hablamos. Y este hablar requiere el ritmo de la temporalidad inmediata, a la que el lenguaje oral se somete. Temporalidad que implica una cierta comunidad de «presencias» históricas, sociales, institucionales y, por supuesto, lingüísticas –hablar la misma lengua– que establecen los imprescindibles códigos de inteligibilidad (*El surco* 52; la cursiva es del autor).

El problema, en este punto, es asumir que sería muy difícil redefinir un mundo en que la poesía fuera solamente presente y materialidad, sin escritura, o habría que hacer historia contrafáctica para intentarlo. Toda la teoría secular no existiría, ni la crítica literaria, ni las traducciones; o existirían de una forma tan distinta que la cultura universal tendría otro rostro. Dicha especulación es, aquí, irrelevante, ya que intentamos desentrañar el funcionamiento de algo que sí existe, que sí sucede de la forma en que sucede. Por eso, y a pesar de consignar otros matices y otras modalidades, este trabajo vuelve a inclinarse hacia la poesía registrada, la *poesía que se escribe*, con sus enormes plazos comunicativos que abarcan siglos y milenios, con su mensaje potencialmente indestructible, «eterno» (como los números en la matemática) y con su descomunal legión de receptores imaginarios en todo tiempo y lugar, mientras los sistemas de decodificación escritos y orales sigan funcionando. Debe subrayarse, sin embargo, y con todo el énfasis posible, que al concentrarnos en la poesía registrada, en los poemas publicados en libros, revistas y toda clase de medios gráficos; al remitirnos inconscientemente al ámbito de las bibliotecas y librerías que enmarcan nuestra existencia de sujetos de escritura, sólo vivimos en *uno* de los mundos posibles de poesía. La experiencia poética es aún más grande, más antigua y muchísimo más heterogénea y plural que todas nuestras páginas tan amorosamente redactadas de poemas y de estudios sobre los poemas y la poética. En la fábula que refiere Borges en «El informe de Brodie» (1970), un poeta es alguien que realiza una combinación inusual de palabras y siente el impulso irrefrenable de entregarlas a la multitud:

A un hombre se le ocurre ordenar seis o siete palabras por lo general enigmáticas. No puede contenerse y las dice a gritos, de pie, en el centro de un círculo que forman, tendidos en la tierra, los hechiceros y la plebe. Si el poema no excita, no pasa nada; si

las palabras del poeta los sobrecogen, todos se apartan de él, en silencio, bajo el mandato de un horror sagrado (*under a holy dread*). Sienten que lo ha tocado el espíritu; nadie hablará con él ni lo mirará, ni siquiera su madre. Ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo («El informe...» 118-19).

Vemos así, en esta ficción, en lo que quizá constituya una alegoría, el modelo por el que la poesía es realizada en el mundo: se trata, en primer lugar, de una combinación de palabras, que de ninguna manera reclama el medio escrito. El verdadero centro del problema radica en esa mezcla de palabras, y las dos vías por las que puede llevarse a cabo dicha mezcla (oral y escrita) no son sino instrumentales, como el sujeto humano que está a cargo. Los «hechiceros y la plebe» son los nombres de la sociedad, y la acción de un poema sobrecogedor queda asociado a lo «sagrado» (aunque sea un «horror sagrado»), al «espíritu», a «dios». Siempre, en todas las representaciones humanas, la conexión poética es una conexión con el más allá, aun cuando no sea institucionalmente religiosa. Nuevamente sobrevuelan las palabras de Heidegger acerca de «los dioses» que «dan el habla» al poeta (144). El poeta «no puede contenerse» porque este mensaje, el mensaje superior, hecho con palabras, *debe* ser comunicado a sus destinatarios. Estos reconocen y acatan el ritual, por eso forman el círculo «tendidos en la tierra»: son los receptores de poesía, asimilados con el mundo a ras de pies, mientras que las palabras son «aladas», como advertía Homero.

A modo de resumen: la poesía empieza «cantada»; en todo caso oral, y por eso se la asocia con la canción (otro género artístico). Porque era oral y cantada, se la asocia a su vez con lo popular, con el folclore, lo que, en un plano, hoy sería el reverso de la poesía «cult»; al hablar de poesía «cult» solemos pensar en la poesía escrita, pero «escrita» no obsta para que sean recogidas en la escritura las creaciones poéticas populares. Puede afirmarse que no otra cosa ocurrió con los poemas homéricos, pero sería imposible no considerar «cult» la piedra angular del canon lírico de Occidente. Las creaciones poéticas (v. gr., versificadas, cantadas) populares, desde luego, no son siempre líricas: basta pensar en los recitados y cánticos de las canchas de fútbol. Que también son objeto de estudio en los pertinentes ensayos lingüísticos, sociológicos,

etc.⁵⁷ Igualmente, todo es posible, ya que en una creación completamente festiva, de humor, puede deslizarse de cuando en cuando la voz lírica. Y esto es así porque una persona aislada no tiene control ni agenda sobre el conjunto de estos fenómenos, que corresponden a una programación más grande que la de una sola conciencia humana, e incluso de muchas.

Los «versos populares» (por no llamarlos cantos, lo cual no siempre es técnicamente adecuado) comenzaron, quizá, refiriendo hechos reales y ficticios, es decir, narrando cosas. Este es el origen de la épica, pero «épica» implica, aquí –sobre todo si pensamos en los grandes poemas homéricos– no sólo versificación, sino un lenguaje especial, estilizado: «lírico». Esto no ha impedido que la épica se reencarnara en la narrativa, y, en especial, en su representante más emblemático: la novela («más emblemático» se refiere aquí al volumen textual, es decir, la cantidad de páginas, y a la polifonía textual –restringida en subgéneros más breves como el cuento y otras formas afines–).

Habíamos partido, entonces, de la primera poesía oral, y en pocas oraciones aquí llegamos: por un lado, al conjunto, y, por otro, a la atomización de temas de lo que se llama «literatura». Es por esto que abordar cualquier tema de la poesía lleva fatalmente a revisar toda la poética conocida, como lleva fatalmente a tratar de establecer divisiones, clasificaciones, categorías, un deslinde microscópico de diversos objetos de estudio, para no perecer en el camino cada vez. Las operaciones antagónicas de generalización y especialización, de visión panorámica y visión atomizada, no sólo son inevitables sino que nos someten a un trepidante trabajo dialéctico que se hará más y más intenso con el paso de la historia y con los nuevos hallazgos teóricos. Ya que cada vez que surja –en la historia o en la investigación del marco teórico– un nuevo concepto, una nueva perspectiva para enfocar un fenómeno (por ejemplo, «la poesía oral»),

⁵⁷ En Latinoamérica los análisis del fenómeno son numerosos y pueden encontrarse en libros como *Cuestión de pelotas* (1996), de Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez, e *Hinchadas* (2005), escrito por varios autores (Pablo Alabarces, Mariana Conde, Christian Dodaro, Mariana Galvani, José Garriga Zucal, María Verónica Morena, Javier Palma y Daniel Salerno. Véanse también la Tesis de Magíster «La música de las tribunas. Identidad y violencia en los cantos de los hinchas de fútbol y básquetbol», de Juan Cristiano, la comunicación «Dinámicas de difusión del canto en un estadio de fútbol», de Javier Sebastián Bundio o los artículos «Etnografía de hinchadas en el fútbol: una revisión bibliográfica», de John Alexander Castro Lozano, o «Las voces del fútbol. Análisis del discurso y cantos de cancha», de Lelia Gándara, entre otros.

tendremos que volver al principio de todo y tendremos que subdividir en nuevas parcelas los innumerables aspectos y dimensiones de la cuestión (la «poética»). Aspectos y dimensiones que, por otra parte, no cesan de multiplicarse como los panes y los peces: la «poesía oral», como toda la poesía y como todo *en* la poesía, reaparece todo el tiempo con nuevos formatos, traspasados por el contexto sociopolítico global y por cada contexto sociopolítico de las comunidades en particular.

Lo que nace como poesía oral tiene su propio y descomunal imperio en el mundo de la palabra (basta con remitirse a las obras testimoniales de Paul Zumthor, Ruth Finnegan, Walter J. Ong, Eric A. Havelock, sólo como ejemplo), pero nada, absolutamente nada, impide que cada creación oral sea vertida al código escrito, con sus consiguientes detonaciones en *ese* plano de la palabra. «Estudiar» la poesía oral significa, en las coordenadas donde estamos ahora situados, escribir sobre ella, leer libros sobre ella, interpretar textos escritos sobre ella: el mundo, aun con todos sus territorios ágrafos, es un mundo irremediabilmente binario entre lo hablado y lo escrito que no podríamos concebir de otro modo, porque es el único que existe para nosotros. Es un mundo partido, pero esa misma herida, esa misma tensión, hace de él un mundo duplicado. Dice muy a propósito George Steiner:

La manera que tenemos de intentar cuestionar, refutar o falsificar un texto es escribir otro. Texto sobre texto. De aquí esa lógica del comentario interminable y del comentario sobre el comentario, de la cual el Eclesiastés hacía ya una sombría predicción preguntándose si la «fabricación de libros» tendrá fin alguna vez (Steiner y Crépu 19).

Para volver al tema de esta sección, lo que se pone en primer plano es la música (una posibilidad del oído) como eje natural de la poesía, algo que constituye, por otra parte, una tradición establecida y reafirmada a través de la historia por distintos autores, teorías, ventanas críticas. Es decir: no se trata exactamente de una novedad. Pero mucho más importantes que las páginas del pensamiento formal son las páginas de los poetas y, así como se declara la evolución del *ut musica poesis* hasta su esplendor en el Romanticismo, debe decirse que las corrientes post-románticas persistieron en la música pese a la reacción contra sus predecesores en otros órdenes. Si bien el lugar de

privilegio de la naturaleza quedó eclipsado por el del lenguaje en la era simbolista, o quizá justamente por eso, el ritmo y la musicalidad no sólo siguieron en pie sino que prevalecieron sobre otros aspectos de la poesía.

Los máximos referentes del simbolismo entendían que la palabra era el puente de comunicación entre dos mundos –el mundo de las cosas tangibles y el mundo de los espíritus– y así, mediante una selecta formulación lingüística, la persona corpórea y común podía acceder a las revelaciones y verdades de la esfera superior, es decir, la invisible, que es donde yacen las respuestas perfectas. Para lograrlo, es indispensable la asociación de la lengua con la música. Charles Baudelaire (1821-1867), considerado el precursor del movimiento simbolista, había declarado que los poetas sienten «un amor innato por la forma y el color», pero, como explicó enseguida, «la realidad exterior realiza su más estrecha correspondencia con la vida interior del poeta cuando se encarna en las formas estructurales de los sonidos musicales» (cit. en Balakian 57–9). Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Stéphane Mallarmé (1842-1898) buscaban la música ante todo, un principio que quedó oficialmente instituido en el primer verso del poema de Verlaine «Art poétique», compuesto en 1874: «Ante todo, la música» (326; la traducción es nuestra)⁵⁸. La poesía es entonces lo que brota de la laboriosa combinación de materiales reales (las palabras, la lengua articulada) alrededor de un eje musical.

Viñas Piquer lo destaca, precisamente, en su semblanza del simbolismo (351):

Siguiendo con la importancia de lo musical para los simbolistas, hay que recordar la musicalidad conseguida por Mallarmé en *Après-midi d'un faune* (La siesta de un fauno) [...]. Pero hay que citar sobre todo a Paul Verlaine en este punto, pues una de las ambiciones más obvias de su poesía era precisamente convertirse en música. Por eso sus poemas están llenos, como observa Todó, «de aliteraciones, sonoridades rebuscadas y extrañas, ritmos suspendidos o acentuaciones imprevistas» [...]. Y también de recursos que consiguen suscitar imágenes poéticas que causan el efecto de ser poderosas e inesperadas frases musicales. Pero no hace falta esforzarse en describir estas cuestiones porque el propio Verlaine se ocupó de ellas en uno de sus poemas,

⁵⁸ «De la musique avant toute chose».

significativamente titulado *Art Poétique*, y cuyo primer verso lo deja ya todo bien claro: «De la musique avant toute chose».

Siguiendo con la estela tanto del Romanticismo como del simbolismo y el parnasianismo, los modernistas hispánicos –que continuaron esas tradiciones en la elaboración de su propia poética– también partieron de la música como base del arte verbal. Según M. Serna Arnáiz y B. Castany Prado, «[...] el modernismo flexibilizó enormemente la sintaxis, trabajó la prosa rítmica y se esforzó por dotar al lenguaje de una nueva musicalidad» (17). Claramente, no fue la única marca distintiva del movimiento (famoso por su cosmopolitismo, su exploración de filosofías irracionalistas, su libertad creadora, su vitalismo, etc.), pero sí una excluyente. Rubén Darío (1867-1916) lo dijo, como siempre, con sonido y con furia, para que no quedaran dudas:

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones (324).

147

Descubrir la música, por supuesto, no es justamente una novedad en ninguna época de la poesía en ningún rincón del mundo, pero su permanente reedición sí prueba que el destino de cada movimiento es producir su propia melodía, sus propios coros y resonancias en la gran partitura, y deslizarlos a través de unos signos escritos por la mano, a través de los ojos, para el oído.

3.1.1. LA TORRE DE QUEVEDO

Ríos de tinta han corrido por los siglos a propósito de los versos de Francisco de Quevedo (1580-1645) que iniciaban este subcapítulo: sus imágenes ciertamente lo reclaman. Aun sin tener en cuenta –y aun desconociendo– las

circunstancias biográficas que condujeron al texto («Desde la torre» alude a una prisión), los versos tienen una vida completamente autónoma en el mundo de las ideas. El sujeto del poema habla de una soledad impregnada por la lectura, por sus pocos «libros juntos» que quedan como testimonio de los que alguna vez pasaron por el mundo:

vivo en conversación con los difuntos (180).

No por repetida pierde esta combinación de palabras su pavor de origen. Aun en lenguaje poético, alguien que pasa sus días «en conversación con los difuntos» sólo escapa de la sospecha de espiritismo o del espanto del interlocutor por cifrar su idea en un melodioso endecasílabo, rematada por el siguiente, y mucho más perturbador:

y escucho con mis ojos a los muertos (180).

«Escuchar con los ojos» es una sinestesia, una paradoja o un oxímoron –según el punto de vista– tan osada que parece inagotable: nunca deja de sobresaltar al receptor. Porque, ¿no será, quizá, una síntesis realmente superior del fenómeno de la lectura? «Escuchar con los ojos» es toda la historia de la oralidad y la escritura en cuatro palabras: desde las remotas civilizaciones mesopotámicas a la creación de los alfabetos; desde los siglos de libros guardados en monasterios medievales a la era de la imprenta; desde el comienzo de la circulación masiva de los diarios a fines del 1800 a la actual explosión de información escrita en la era virtual, ¿qué hacen los ojos sino escuchar el sonido subterráneo de las palabras? ¿Qué hacen sino extender por todos los medios el territorio del oído?

Sin embargo, la imagen del verso va todavía un poco más allá: *escuchar* con los *ojos* a los *muertos* mezcla tres cosas perfectamente imposibles, pero –y esta es la sorpresa y la gracia– esencialmente verdaderas. No hay otro modo de escuchar a los muertos, cuyas voces físicas se han apagado definitivamente, sino a través de la recreación que realiza nuestro «oído interior» (Gadamer, *Estética* 190) por la vía de nuestros ojos lectores. Esta imagen no es solamente una suma de impactos estéticos

sino algo así como una declaración de triunfo sobre el mundo de las sombras: la muerte podrá ser una fatalidad corporal, pero no el silencio definitivo; donde la persona es inevitablemente enmudecida por la muerte, su lenguaje permanece.

En rima con esta idea, decía Juan Gelman del «tío Juan», héroe de su poema «sobre la poesía»⁵⁹:

y no veía por qué la muerte era motivo para no cantar/ (117).

El canto formado con palabras es la voz y los ritmos convertidos en signos gráficos, y este es precisamente el tipo de comunicación que no termina con la clausura de la persona. Quizá no sean ajenos a esta idea los versos de otro poeta en lengua inglesa: el galés Dylan Thomas (1914-1953).

Y la muerte no tendrá señorío (*Poemas* 47)⁶⁰.

Además, surge así una buena excusa para evocar, en este punto, lo que se ha dicho sobre la relación de la poesía con la muerte. La idea es recurrente a través de los siglos. Que tal relación existe parece darse por descontado, pero es la índole de dicha relación la que motiva aquí un breve comentario. Horacio, en la *Epistula Ad Pisones*, había declarado: «Nosotros y nuestras obras nos debemos a la muerte» (Aristóteles, Horacio y Boileau 89), lo que iba, quizá, en la dirección de estos últimos párrafos. Es decir que había que asegurar con las obras literarias –y, en tiempos de Horacio, ya por escrito– la trasmisión de las ideas hacia el futuro. Se sabe que en todas las comunidades ágrafas, o que eligen no remitirse a la escritura, los mensajes siguen otras estrategias de fijación: la «poesía oral», o, más ampliamente, la «literatura oral» los reproducen a través de sus epopeyas, liturgias, ritos, cánticos, prácticas diversas. Entonces, aun en un

⁵⁹ Título de varios poemas de este autor, que en la mayor parte de su obra poética no usa letras mayúsculas. Aquí se alude específicamente a aquel cuyos primeros versos dicen: «habría un par de cosas que decir / que nadie la lee mucho / esos nadie son pocos [...]», y donde el protagonista, el «tío Juan» se transforma, al morir, en «pajarito» (Gelman 117).

⁶⁰ «And death shall have no dominion» (*Poemas* 46).

sistema de palabras sin registro gráfico, las formas de fijación de la palabra son indispensables para que el mensaje continúe, y esto no ha pasado inadvertido a ninguna civilización. Ahora bien, lo que surge de este diseño no es una fraternidad de la poesía con la muerte, sino un antagonismo de la poesía con la muerte.

Sin embargo, hay voces muy desencantadas, por ejemplo en algunas expresiones de Maurice Blanchot y Roland Barthes (1915-1980), que relacionan la esfera del lenguaje con la de la ausencia de realidad, y por lo tanto con la nada. En una discusión entre Jacques Derrida (1930-2004) y Paul Ricoeur (1913-2005) que atañe a la filosofía –no a la literatura–, Derrida declaró en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía* (1989): «[...] la metáfora lleva siempre la muerte en sí. Y esta muerte es también la muerte de la filosofía» (cit. en Bobes Naves, *La metáfora* 27). Si bien la contienda, a grandes rasgos, replicaba las posiciones clásicas a favor o en contra del lenguaje figurativo en el discurso científico, sobresalta la imagen de la metáfora asesina aplicada justamente a la metáfora. Si el propósito es salvaguardar la limpidez del lenguaje filosófico, no sería riguroso generalizar acerca de que la metáfora *siempre* lleva la *muerte* en sí. ¿Quién había muerto de esta dolencia, la metáfora? ¿Y el lenguaje de la poesía, que es directamente otro nombre de la metáfora, sería entonces todo él un gran sudario? Por su parte, dice Asensi Pérez (II 352) que, para Maurice Blanchot (1907-2003), hablar es «apoyarse en una tumba», puesto que, al hablar, ya no importa que la cosa real exista o no: «la palabra niega la existencia de aquello a lo que se refiere y, con ello, anuncia su muerte» (Asensi Pérez, II 352). Blanchot insiste en que «en el lenguaje, la vida experimenta la nada» (cit. en Asensi Pérez, II 353) y también en que el lenguaje literario subraya la separación entre la palabra y el ser, y, así, según interpreta el teórico español, «pone de manifiesto que lo que hace posible la existencia del sentido de las palabras es la muerte» (II 353).

Respecto del autor, las cosas siguen el mismo camino, ya que «el lenguaje literario borra en el mismo acto de su creación a quien lo crea» (Asensi Pérez, II 354). Esta idea prefigura, quizá, el famoso decreto de Barthes sobre la muerte del autor; en efecto, un trasfondo de negatividad vuelve a resonar en expresiones como «la literatura es la destrucción de toda voz» («La muerte...» 65) y en la afirmación de que desde el momento en que alguien escribe «entra en su propia muerte» («La muerte...» 66). Para

Genette, una de las funciones de la literatura como lenguaje es «destruir a su locutor y designarlo como ausente» (*Figures II* 13; la traducción es nuestra⁶¹). Naturalmente, son todas metáforas, incompatibles con una lectura literal. Cada una de ellas proviene de pensamientos complejos y ha motivado análisis de gran profundidad, pero, si nos atenemos al vocabulario, a la selección de términos como «muerte», «tumba», «destrucción», «ausente», entonces sorprenden un poco esas imágenes fúnebres correspondientes a un mismo contexto y especialmente dedicadas al lenguaje literario y a sus emisores.

Viene a cuento, también, recordar todos los mitos de precariedad y vulnerabilidad asociados a los poetas: si bien el término «poeta», tan inestable como el término «poesía», alude a distintos roles y jerarquías sociales asignados a este grupo de personas a lo largo de la historia, lo que prevalece, quizá, es la idea del héroe indigente y desdichado. Es una idea romántica, que ha quedado para siempre grabada en nuestras retinas con el cuadro de Carl Spitzberg (1808-1885) «Der arme Poet» «[El poeta pobre]», de 1839, y muestra al protagonista en lo que parece una miserable y helada buhardilla, rodeado de libros como el *Gradus ad Parnassum* mientras, muerto de frío en su colchón sobre el piso –porque no tiene cama–, con la pluma entre los dientes, cuenta las sílabas del poema que está escribiendo. Sobre él, un paraguas abierto lo protege de las goteras del techo. No es exactamente «la muerte» (más bien, un chiste bastante ácido), pero sí sus representantes: la pobreza, el frío, la amenaza de enfermedad, la ominosa desventura que se cierne sobre «el poeta», probablemente –y este suele ser el arquetipo de fondo– como precio por su don de la palabra.

Las biografías de escritores en general y de poetas en particular usualmente destacan el costado tanático, y valga esta lista menos que exigua: los poetas ciegos (orales y escritos: los célebres Homero, Milton, Borges, Joyce...)⁶²; los perseguidos por

⁶¹ «[...] l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent».

⁶² Zumthor (229-32) hace referencia al estatus de los juglares ciegos de diversas tradiciones: los músicos ciegos del Che-King en la tradición china, los cantores ciegos de la gesta japonesa de los Taïra, los vates ciegos de África (Mali, Ghana), los javaneses y los yakutas. Comenta, además, la revalorización de los juglares ciegos en la Península Ibérica, en Latinoamérica e incluso en Estados Unidos. Sin embargo, la perspectiva de Zumthor es distinta y destaca más bien la clarividencia artística como don a cambio de la ceguera.

la justicia (François Villon, Ezra Pound), los perseguidos por la desgracia material (Issa Kobayashi, César Vallejo, Anna Akhmatova), los perseguidos por el vicio (los «poetas malditos» de Francia, Poe, Li Bai, etc.), los perseguidos políticos (esta lista sería interminable sólo contando los casos del siglo XX: Nazim Hikmet, Juan Gelman, Miguel Hernández, Ko Un, Bertolt Brecht, Joseph Brodsky), los poetas heridos o muertos en las guerras (Apollinaire, Garcilaso de la Vega), los perseguidos por enfermedades físicas y mentales (John Keats, Dylan Thomas, Rainer Maria Rilke); los depresivos, los suicidas, los asesinados (Gerard de Nerval, Sylvia Plath, Leopoldo Lugones, Federico García Lorca, Marina Tsvetaeva, Georg Trakl...). La Parca está rodeada de satélites terribles. Y pensamos, primero, en las biografías conocidas en Occidente por tratarse de poetas éditos, pero ignoramos las cifras y los hechos, por ejemplo, en el África negra y en todas las regiones del mundo no organizadas por la escritura, donde, sin duda, ocurren aproximadamente las mismas cosas.

Este es el tema: existe al menos una tendencia a asociar la poesía con lo luctuoso, especialmente a partir del siglo pasado, lo que no sorprende si consideramos que la teoría poética es eurocéntrica y Europa es el corazón de las llamadas Guerras Mundiales –aun cuando haya guerras, y de larguísima historia, en otras partes del planeta–. Hay, entonces, una vertiente del pensamiento que reúne la poesía con el duelo, en parte por las vidas infortunadas de poetas famosos y en parte porque ningún discurso está vedado a la poesía: la poesía puede hablar de «la muerte» como ella juzgue necesario, y con un lenguaje propio, no el de la religión ni el de la filosofía. Es, como ocurre con el de todos los otros temas, un discurso especial, pero debe tenerse en cuenta que «la muerte» no deja de ser un tabú o una imposibilidad para la mayoría de las disciplinas y prácticas del mundo y también para la lengua común. En las ciencias naturales, es un límite material evidente. Por eso, al no ser religión –que es el paradigma explícitamente autorizado ante la muerte– ni filosofía –que se pregunta por el ser y la nada–, la poesía ofrece una experiencia de lo innombrable que es, por otra parte, la esencia de la poesía en todos los órdenes.

Desde un punto de vista más sociológico, y en alusión al conjunto del arte y las prácticas artísticas, dice García Canclini en *La sociedad sin relato* (2010) que la tendencia a asociar desdicha con creación se mantiene viva desde el Romanticismo y es

permanentemente alimentada y difundida por los medios como supuesto de base y – esta es la novedad– como garantía de consumo:

Los sociólogos habían desestimado las nociones de creación excepcional y de artistas geniales. Y la estética moderna había pedido que nos centráramos en las obras. Pero ahora aparecen en los medios masivos relatos que exaltan la excepcionalidad de los creadores y la relacionan con sus biografías de sufrientes o malditos. A través de entrevistas a artistas, invenciones sobre su vida personal o sobre el «angustioso» trabajo preparatorio de una obra pictórica, las revistas y la televisión mantienen vigentes los argumentos románticos del creador solo e incomprendido, de la obra que exalta los valores del espíritu en oposición al materialismo generalizado. El discurso estético idealista, que dejó de servir para representar el proceso creador, se recicla como recurso complementario destinado a «garantizar» la verosimilitud de la experiencia artística en el momento del consumo (56).

Y por todo esto y una constelación de aspectos asociados que llenarían bibliotecas, se establece así algo que es más que una ironía y termina en paradoja: el pacto simbólico entre la creación y la muerte, y, en el caso que nos concierne, entre la poesía y la muerte. Nietzsche, un escritor marcadamente vitalista, había declarado con reproche en *Götzen-Dämmerung* [*El ocaso de los ídolos*, 1889]:

No nos estimamos bastante cuando nos comunicamos. Las vicisitudes que atravesamos no son parlanchinas. No podrían comunicarse aunque quisieran. Porque les falta la palabra. Nosotros estamos ya fuera de las cosas para las cuales tenemos palabra. En todo discurso hay un grano de desprecio. Parece que el lenguaje se ha inventado solamente para las cosas mediocres, medias, comunicables (*Obras* 263).

Resulta un poco extraña esta descalificación del lenguaje por parte de usuarios tan eminentes: el lenguaje es la vía elegida para comunicarse con el mundo, pero, como las palabras no son *las cosas mismas* (sólo si las entendemos como referentes empíricos, concretos), entonces son algo inerte, son lo no-vivo. Precisamente, esta es la noción

que, desde la perspectiva de estas páginas, se ve justo al revés: en primer lugar, «la realidad» no equivale únicamente a la naturaleza («el lenguaje» es una construcción artificial y abstracta sin la cual no viviríamos), y, en segundo lugar, la poesía es una manifestación de la libido (en el sentido jungiano de impulso vital), una de las formas de la fuerza suprahumana que contiene con la muerte. Las atribuladas biografías de algunos poetas: aun sin el aval de ninguna estadística, resulta improbable que este grupo padezca más que todo el resto de la humanidad.

La diferencia de percepciones podría estribar, quizá, en ese don de la palabra que permite a los poetas «hablar» de sus desgracias humanas, pero no debe olvidarse que los poetas no «hablan» solamente: los poetas «cantan». Esto quiere decir, justamente, que el lenguaje no es mera expresión; el lenguaje es transformación. Y esta transformación no deja de ser un goce, un poder. El lenguaje es una categoría de la acción. La medicina podría dar cuenta de la más terrible de las enfermedades, refiriendo todos y cada uno de los efectos que esta tiene sobre el cuerpo y la psiquis de una persona, pero un poeta, una poeta, aun padeciendo esta enfermedad, están impelidos, por su propia razón de ser, a transformar la más glacial de las objetividades en una construcción estética, en un «canto», y este es el reverso del tánatos: donde hay poesía, aún hay libido.

Un ejemplo que parece destinado a sostener esta idea es el poema de Jennifer Franklin (E. E. U. U., 1973): «Waiting Again For Biopsy Results From The Second Floor Exercise Room» [«Otra vez a la espera de los resultados de una biopsia en la sala de ejercicios del segundo piso»]⁶³. La protagonista del poema, en la situación que describe el título, enumera y comenta lo que abarca su visión desde la ventana del hospital, por ejemplo: «Siete paraguas flotan; sólo uno / se invierte»⁶⁴, matizándolo con irrupciones del fluir de la conciencia: «Intentaré comer / seis cosas verdes hoy y nada blanco»⁶⁵. Absolutamente nada permite olvidar el verdadero terror: «No es demasiado / tarde para aprender algo nuevo, incluso con esta / cicatriz de traqueotomía y tres cartas en el cajón

⁶³ Poema inédito en libro que aquí se cita con la autorización de la autora.

⁶⁴ «Seven umbrellas float by; only one / inverts».

⁶⁵ «I will try to eat / six green things today and nothing white».

de mi escritorio» (en todos los casos la traducción es nuestra)⁶⁶. Y aunque el texto golpee por la conmovedora exposición de un ser humano en peligro, no deja de reafirmar la voluntad vital: el lenguaje es su forma de acción, y el lenguaje poético es una forma completamente deliberada, autoconsciente y técnicamente precisa de la acción.

Queda claro entonces: la Musa no es emisaria de la Parca. La Musa es la antagonista de la Parca. Una crónica policial puede explicar los pormenores de un acto suicida, pero un poeta no compone un poema al respecto para «informar» a los receptores de su lenguaje, sino para convertir una cosa en otra cosa, como hace Anne Sexton (E. E. U. U., 1928-1974) en «Wanting to Die» [«Querer morir»] (258).

[...]

Los suicidas han engañado siempre al cuerpo.

Nacidos muertos, no siempre mueren,
pero deslumbrados, no pueden olvidar una droga tan dulce
que incluso los niños mirarían sonrientes⁶⁷.

[...]

Puede alegarse, por supuesto, que hay un plano donde la poesía no logra escapar al molde de la personalidad subjetiva, y entendemos que Anne Sexton *era* la suicida que presentaba a través de su obra y que, de hecho, fue así como puso fin a sus días. Ella misma habla de la vocación tanática como algo aparte: los suicidas «nacen muertos», es decir, tienen esa condición *per se*, posean o no posean una aptitud creadora. Pero la llegada de la muerte no es coexistente con la poesía; la llegada de la muerte pone un punto final a la tarea de la poesía. Porque, mientras está trabajando con sus palabras,

⁶⁶ «It is not too / late to learn something new, even with this / track scar and three letters in my desk drawer».

⁶⁷ En el original (258): «Suicides have already betrayed the body. // Still-born, they don't always die, // but dazzled, they can't forget a drug so sweet // that even children would look on and smile».

un poeta no está muerto ni ha sucumbido al golpe final de ninguna cosa: el lazo con la palabra, como ha demostrado el psicoanálisis, es el lazo con la vida; la ruptura de ese lazo es la verdadera aniquilación. En una temprana conferencia, –luego publicada como parte de sus *Escritos*–, «Le symbolique, l’imaginaire et le réel» [«Lo simbólico, y lo imaginario y lo real» 1953], Jacques Lacan (1901-1981) planteaba que el sujeto humano está constituido esencialmente por el llamado plano simbólico y que, a su vez, ese plano simbólico está constituido por el lenguaje. Lacan retoriza de este modo: «“¿Qué es la palabra?”, es decir, ¿el “símbolo”?» («Lo simbólico...» 5). Transitivamente, el sujeto se constituye por el lenguaje. Sin lenguaje no hay sujeto: esto implica que el silencio total es entonces la ausencia del sujeto, su desaparición, su no-estar-en la vida. Y al revés: quien toma la palabra es un sujeto en funciones.

La afinidad de la poesía con la fuerza vital es quizá más patente en la oralidad, ya que la página escrita nos lleva a manejar el silencio de otra manera (como se expondrá en el siguiente apartado: «Síntesis, silencio y relevancia»): podemos relativizar la percepción del silencio en la escritura, pero nunca en la oralidad. Por eso, aun en los ritos fúnebres de todas las culturas conocidas, con o sin escritura, la parte «hablada» o «cantada» (como en las ceremonias religiosas) sólo puede aludir a la muerte a partir de la voz humana, y esa voz está en funciones, es decir, está en la vida. Esto dice Ong (102):

Las palabras escritas quedan aisladas del contexto más pleno dentro del cual las palabras habladas cobran vida. La palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida u otras personas reales y con vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras.

Es la ausencia de la voz, y de lo que esta puede hacer con el lenguaje, el verdadero fin del mundo. Los poetas con las vidas más desoladas «escribían», «componían» mientras podían crear un mundo de la nada, es decir, arrancar algo vivo del fondo de una tumba. El ejemplo de Paul Celan (1920-1970) es tan emblemático como cercano en el tiempo: se reconoce vastamente el papel de su lenguaje por su

formulación única del horror en el exterminio nazi. «Todesfuge» [«Fuga de la muerte»] es un poema que suele citarse como modelo y síntesis de ese cementerio del siglo XX: «Las metáforas de esta endecha suprema, compuesta contra la inhumanidad del hombre, remiten a la matanza de Auschwitz», dice Carlos Ortega en el prólogo a las obras completas del escritor rumano (Celan 17). Un repaso de la biografía del autor, con suicidio final, abonaría aún más la visión de la oscuridad.

Pero, desde el ángulo de la creación, la poesía hace precisamente lo contrario: da palabras a lo que no tendría palabras, presenta un aspecto de la realidad que parecería prohibido, obturado al lenguaje. La famosísima y polémica sentencia de Theodor W. Adorno (1903-1969) «[...] escribir un poema después de Auschwitz es barbarie» (25), expuesta en su ensayo «Kulturkritik und Gesellschaft» [«Crítica de la cultura y Sociedad», 1951], revela claramente la situación. Si bien admite diferentes interpretaciones, ha quedado como el símbolo de que el lugar de la muerte es el lugar donde no se puede hablar. El *non plus ultra* es allí donde terminan definitivamente los lenguajes, es la verdadera nada. Mientras se pueda hablar, sin embargo, y aún mucho más: mientras se pueda «cantar», el absoluto de la muerte se ve relativizado por el triunfo de la palabra, como en el ya citado poema de Gelman: «y no veía por qué la muerte era motivo para no cantar» (117). No se trata de un milagro contrario a las leyes naturales; la invocación de Jesús a Lázaro no logrará que revivamos a los muertos, y donde terminan los ciclos biológicos no puede haber resurrección de los mismos seres. Hay otra cosa: hay transformación, en la medida de los poderes humanos, y uno de los poderes más realizativos es la palabra.

Según el psicoanálisis, como se ha visto en Lacan, la relación con la vida es la relación con el lenguaje. La palabra es *el* símbolo, el lazo simbólico que nos une a la vida como sujetos, y es la ruptura de este lazo lo que nos precipita en la verdadera tiniebla. Los poetas, aun los poetas suicidas, no pertenecen a la muerte en el fragor del *poiein*: este es su momento de máxima intensidad vital, el de la creación, su razón de ser para sí mismos y para la fuerza impersonal llamada poesía, que sólo se nutre de cuerpos vivos. Y esta circunstancia es *sine qua non* en la emisión y en la recepción del discurso poético. Los muertos biológicos, los cadáveres, los esqueletos, no sólo no componen poesía, sino que no pueden experimentarla, interpretarla, realizar con ella los procesos de

transformación que exige inequívocamente la existencia. Por eso el discurso de la poesía sólo puede estar en el corazón de las prácticas de vida, aun cuando esas prácticas sean elegíacas y se utilicen para el homenaje a los muertos. Los muertos que habían «escrito», que habían «compuesto» poemas y libros, como en el soneto de Quevedo, lo hicieron mientras estaban vivos, pero aun mucho más que eso: estar vivo no es suficiente para poetizar. El *poiein* reclama un compromiso absoluto con la artesanía de la palabra, una *energeia* en sus máximas posibilidades, a fin de que el mensaje cifrado pueda resistir no sólo el tiempo, sino la aniquilación de la persona.

La comunicación con «los difuntos» no se realiza cuerpo a cuerpo, sino a medias entre un plano material y un plano simbólico. El libro, la palabra impresa en caracteres, o bien el sonido físico de la palabra, que son lo material, deben quedar aunados con la esencia representativa del lenguaje: los significados, la capacidad de sugerir un más allá, donde moran las «verdaderas» cosas, los referentes. No es justo, sin embargo, ubicar esta esencia representativa en el lugar de lo falso y lo no vivo: el lenguaje viene a suplir un límite de la realidad empírica, no a fosilizarla ni a vaciarla de su vitalidad. Es una herramienta de colaboración, no de contraste, sobre todo en la poesía, dedicada a generar mundos alternativos.

Pero dicha operación es igual si leemos a un poeta vivo y a Safo (c. 650/610-580 a. C.), y esta es la victoria de los medios de difusión y perpetuación de la palabra. No nos referimos aquí solamente a la escritura, sino a todos los procedimientos orales que, aun con restricciones lógicas, mantienen su eficacia: en las comunidades ágrafas basadas en la voz, pero también en las culturas escritas que, por supuesto, siguen recurriendo a mecanismos orales. Nunca pierden su lugar las rimas, canciones, leyendas cantadas por los abuelos de los abuelos de nuestros abuelos, que resguardamos en la memoria incluso al margen del registro gráfico. El mensaje de la poesía no podría llevarse a cabo sin un esfuerzo de máxima potencia. Esa «máxima potencia» es la que habilita los tres pilares de la poesía aludidos a lo largo de estas páginas: la musicalidad (la construcción del ritmo), la metáfora (que podría llamarse simplemente «el lenguaje poético», ya que metáfora quiere decir aquí todas las figuras y tropos posibles) y el problemático «yo» (la experiencia de identidad de la persona que decide componer un poema: ¿quién toma la

palabra?). Esto quiere decir que nadie puede poetizar, realizar el acto de la creación verbal, sin el pleno uso de sus más elevadas facultades.

3.1.2. SÍNTESIS, SILENCIO Y RELEVANCIA

Y todo lo que tan artísticamente intento escribir
es por contraste algo sin arte
y todo el relleno está vacío
Lo que he escrito
está escrito entre líneas.

GUNNAR EKELÖF (183⁶⁸)

La definición clásica dice que la música es una combinación de sonidos y silencios. La poesía es «una forma de la música» (Borges, *Siete* 106), pero, entonces, ¿cuál será «el silencio» en la poesía? En la poesía oral, el silencio es físicamente perceptible, mas ¿cuál es el «silencio» en la poesía escrita, que es básicamente «la poesía» de la que se ocupa la mayor parte de los estudios teóricos?

El problema no tiene nada de ingenuo: si en nuestra mente «los sonidos» corresponden a los signos gráficos, ¿podrá decirse que «silencio» equivale a toda la parte no escrita del renglón en el verso? Para quienes suscribimos la versificación, esta equivalencia es natural y visible. Pero ¿no son «silencios» también los espacios entre palabra y palabra? ¿No son «silencios» acaso las líneas blancas entre las estrofas separadas, por ejemplo en los sonetos? ¿No es «silencio» lo que media entre el título y el primer verso, en los poemas con título? ¿Y no es «silencio» lo que empieza a partir del punto final –en los poemas que siguen esa pauta de puntuación–? Hay una enormidad de textos poéticos, sobre todo a partir del siglo XX, que no están clausurados con un punto: «silencio» sería, igualmente, todo lo que se extiende para siempre desde la última palabra o letra impresa. Hay una rima con estas cuestiones en los versos de Roberto Juarroz (1925-1995):

⁶⁸ Poema incluido en su obra titulada *Opus incertum* (1959).

Al lado de cada línea hay un vacío.
¿Es la sombra que la línea proyecta
o el modelo que copia? (14).

Este trabajo suele preferir la perspectiva formalista, muy adecuada para explicar la presencia o ausencia de signos gráficos y sonoros, pero, desde una visión más psicológica, la objeción podría formularse así: ¿cuándo hay «silencio» en el interior de la mente lectora? ¿Cómo puede impedirse que el fluir de los pensamientos (el *fluir de la conciencia*) ocupe todo el espacio psíquico, como una máquina constante, en el *continuum* de lenguaje interno que evidentemente somos?

Esta es una pregunta verdaderamente polémica si nos ubicamos en la teoría de la recepción y su supuesto de que el receptor «rellena los espacios en blanco» en el texto y es así como deviene coautor (Cfr. Rothe 22). Wolfgang Iser había acuñado la expresión para «espacios en blanco» o «espacios vacíos» o «huecos» en alemán: los llama *Leerstellen* (Cfr. Maurer 256). La Recepción ofrece aquí un modelo sobre la relación de lector con la obra y –este sería quizá el subtexto principal– con el emisor o autor: el emisor compone, escribe el texto, pero el receptor no es una sustancia pasiva ante una cosa ya terminada. Sin el trabajo activo del receptor, no habría significado de la obra, y la «creación del mundo» pasaría perfectamente inadvertida: sería un mundo en la oscuridad, un mundo que nadie ve. Un Génesis donde nunca aparecieron las personas. La intención de la Recepción es declarar esta tarea co-creativa del lector, quien ante cada signo gráfico o sonoro reacciona con sus propios poderes. La imagen de «rellenar espacios en blanco» se refiere justamente a cómo el lector –el receptor– carga de significado el texto, interpretando no sólo lo que está dicho, sino especialmente lo que no está dicho, pues el texto, oral o escrito, nunca puede reflejar el unísono de la conciencia. La gramática sistematiza el lenguaje textual, imprimiendo su orden al caos del lenguaje: el caos de la persona.

La Recepción dice, entonces: allí donde hay oración, palabra, texto normalizado (regido por la norma gramatical o textual, aunque esta norma sea infringida por motivos artísticos), el receptor sobrescribe y completa todo lo vacío con su mundo propio. Y no

solamente lo vacío, sino lo que queda «indeterminado» por el texto material, pues existe también el plano de la «indeterminación» del texto. El término original (*Unbestimmtheit, Unbestimmtheitsstellen*) es de Roman Ingarden en *Das literarische Kunstwerk* [*La obra de arte literaria*, 1931]. Por su parte, Iser integra este concepto al de los espacios blancos (*Leerstellen*) en *Der implizite Leser* [*El lector implícito*, 1972] y observa a lo largo de «El proceso de lectura» (215–44) que, a veces, no sólo la falta de precisiones sino su abundancia y las contradicciones que estas terminan por provocar (por ejemplo, en los textos modernos, *in crescendo* a partir del siglo XVIII) constituyen ese limbo de indeterminación donde el receptor completa la obra, define significados. En este caso, al completar vacíos e indeterminaciones no habría ya «espacios en blanco»: lo que no está escrito o declarado por el emisor, está en cambio lleno de la reacción del receptor. La tesis es amable, salomónica, invitadora y muy fácil de visualizar. Agrada y conviene a nuestro propósito, pero con una objeción que no busca dañar sino enriquecer el punto de vista: ¿qué sucede entonces con los «silencios», necesarios en la percepción de la poesía por ser esta una criatura de origen musical?

El problema puede formularse así: el lector rellena los espacios vacíos, pero ¿los llena todos? En la combinación de sonidos y silencios que es la música, prevalecen la armonía y la posibilidad de interpretación de una melodía (incluso en la música contemporánea, que precisamente desafía esos valores como la *parole* desafía a la lengua abstracta e ideal); la ausencia de silencios implicaría un estrépito global donde todas las notas suenan al mismo tiempo. Pero podría interponerse aquí una matización: «rellenar los blancos» no quiere decir tener todos los pensamientos juntos, sino solamente interpretar lo que no es manifiesto. Ante este reparo, nuestra perspectiva responde: la imagen de «rellenar espacios blancos» fue aportada por la Recepción, y es muy válido señalar que los «blancos» en la poesía ilustran silencios rítmicos imprescindibles. Cada uno es responsable de su metáfora y de las detonaciones que esta pueda causar.

La conclusión que aquí se prefiere es que «rellenar blancos» es una metáfora que significa «interpretar». Pero hay «blancos» visuales en la poesía escrita –o silencios reales en la poesía oral– que cumplen la función de ser «vacíos plenos», es decir, pausas indicadas, ausencias de ruido, pequeños abismos que no hay que pisar. Esos abismos,

esos blancos, dan un sentido distinto al resto del camino: están ahí por una razón, y esta razón, como todo en el lenguaje, no es ningún capricho. La misma Recepción se percató de este problema. En su ensayo «¿Qué significa *recepción* en los textos de ficción?», Karlheinz Stierle recuerda la idea Pierre Macherey: lo no-dicho en el texto no es un hueco que hay que rellenar; es un hueco que hay que reconocer («¿Qué significa...» 126-27). Macherey, por su parte, lo dice con toda claridad, aunque a máxima escala, refiriéndose al «libro» (86):

Lo que dice el libro viene de cierto silencio; su aparición implica la presencia de un no dicho, materia a la que da forma o fondo sobre el cual toma figura. De este modo, el libro no se basta a sí mismo: necesariamente lo acompaña una cierta ausencia, sin la cual no sería. Conocer el libro implica que esta ausencia también sea tenida en cuenta.

Con este comentario, algo más amplio entra en escena: todo texto escrito funciona de igual modo. El silencio, la «ausencia» de algo contra lo cual se miden los signos manifiestos, constituyen un mar de fondo en la psiquis, en la comprensión. Pero, aun si sólo se contemplara el aspecto formal del problema, los «blancos» son una convención completamente establecida. Ningún texto es un *continuum*, un estrépito continuo, porque las reglas de la escritura así lo disponen desde hace milenios. Y esta es una «objeción inobjetable»: la conciencia es *continuum*, el texto escrito no.

Pero el contraataque es letal: la poesía es una cosa hecha de ritmos, está claro que «los metros son parte de los ritmos», en opinión de Aristóteles (Aristóteles, Horacio y Boileau 20), y esta esencialidad obliga a que los blancos, los vacíos, las pausas rítmicas, sean finalmente literales; se deben hacer con mayor énfasis, no se pueden pasar por alto de ninguna manera. Desde el mundo psi podrían responder aún: la mente sigue pensando sola, no es posible poner mojones en el interior de la conciencia. Si la mente quiere «seguir hablando» en los espacios vacíos, así lo hará sin que nadie lo impida. Esto es verdad, y quizá su explicación corresponda a la neurología. Sin embargo, lo que aquí se señala es lo siguiente: en la conciencia específica *de la poesía*, en la relación con la Musa, el oído juega un papel vital, insoslayable. De otro modo no habría musicalidad, y sin musicalidad el género lírico no existiría. De modo que tal vez sea apropiado, al menos

en este trabajo, establecer estos dos planos: los espacios blancos o vacíos son colmados por la conciencia del receptor de un modo que nadie puede dirigir ni fiscalizar. Pero, para el lector de poesía, los «blancos», las pausas allí implicadas, son signos como otros cualesquiera, como un grafema, como una coma, y este lector está preparado para manejar dichos signos como el ritmo textual lo demanda. Bien miradas, no son dos ideas contradictorias ni en pugna: más bien corresponden a dos planos sutilmente diferentes de la misma cosa.

Como se dijo antes, «rellenar los blancos» es algo que la Recepción concibió como una metáfora, pero existe una dimensión concreta, palpable, de los «blancos», y existe todavía una tercera dimensión, que es aquella donde lo entitativo y lo metafórico se desposan y tienen hijos muy extraños. Como este: el insumiso «espacio en blanco». Entre los tópicos del mundo de la escritura, bien conocemos el del autor frente a la página en blanco, su emoción o su ansiedad frente a la página en blanco, como le ocurría a Mallarmé. Precisamente en su examen de Mallarmé, observa Jacques Derrida:

[...] lo blanco marca también, por mediación de la página blanca, el lugar de la escritura de esos blancos; y, ante todo, el espaciamiento entre las diferentes significaciones (la de blanco, entre otras), espaciamiento de la lectura. *Los «blancos», en efecto, asumen su importancia.* El blanco del espaciamiento no tiene un sentido determinado, no pertenece simplemente a la plurivalencia de los demás blancos. Por encima o por debajo de la serie polisémica, pérdida o incremento de sentido, repliegan el texto sobre sí mismo, indican a cada momento su lugar (en el que *nada habrá tenido más lugar... que el lugar*), la condición, el trabajo, el ritmo (62; la cursiva es del autor).

De todas las maneras, para unos y otros operadores del texto según el momento de la acción, es decir: para emisores y receptores, no se puede obviar este punto capital en el tratamiento del ritmo, mucho menos en poesía, que es más *ritmo* que otros textos, o ritmo más explícito. Y la verdadera razón es la siguiente: todo lo que no está dicho cumple el propósito radical de imantar lo dicho, de cargarlo de radiaciones, de dotarlo de lo que se llama «relevancia». Es por esto que el silencio, el blanco, debe estar donde debe estar: junto a él, la palabra o la estructura no cesan de reverberar. Puede pensarse,

por ejemplo, en el famosísimo poema de Salvatore Quasimodo: «Ed è súbito sera» [«Y de pronto anochece»]⁶⁹, que figura en *Poesía completa*:

Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol:
y de pronto anochece (279).

Es claro que su tremenda síntesis forma parte del significado. Y es claro, también, que la potencia del texto, su magnitud, la llave que abre el mundo, está en la relevancia de esos pocos signos gráficos elegidos entre la enormidad de todo un idioma. En el bosque de la realidad incognoscible, oscura, las escasas piedritas de Hänsel y Gretel deben brillar con toda su fuerza para marcar un camino que *siempre* es desconocido y que *nunca* es igual de lector a lector. Porque no son guijarros comunes: son la piedra heraclea de Platón. Su gravitación no es otra cosa que su relevancia. En este punto, se presenta una gran ocasión para incluir los planteos de la pragmática lingüística y recordar, de paso, que la poesía es una *praxis* que requiere un saber hacer, un *ars*, una *techné*, sin la cual el *ingenium* y la intuición artística no tendrían vía de realización. Si hay algo que la poesía no es, es un lenguaje secreto entre los ángeles perfectos. Si hay algo que sí es, es una praxis humana: de otro modo sería imperceptible para nosotros; y rigurosamente calibrada: de otro modo no sería poesía, sería otra cosa.

En la línea pragmática, D. Sperber y D. Wilson se ocupan del problema de la ostensión, la inferencia y la relevancia, que son aspectos inseparables del mismo análisis. Para empezar, observan los autores que en la comunicación ostensivo-inferencial, que es el caso de la comunicación lingüística, «el emisor produce un estímulo que hace mutuamente manifiesto para sí mismo y para el oyente que, mediante dicho estímulo, el emisor tiene intención de hacer manifiesto o más manifiesto para el oyente un conjunto de supuestos» (83). Ya lo decía el inefable Homero con menos sílabas y más lirismo (*La Ilíada* 294): «Habla, para que ambos lo sepamos». Entonces: lo que «se habla» en la comunicación poética, lo que «se dice», es el texto lírico. Esto es lo

⁶⁹ «Ognuno sta solo sul cor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed é súbito será» (278).

ostensible: la ostensión es lo que está declarado. Todo aquello que no está declarado es «espacio en blanco», que, por supuesto, es otra forma de ostensión: la indicación de que allí debe cesar el lenguaje hasta el siguiente signo, o bien para siempre (si el poema ha terminado). En el poema de Quasimodo antes citado, la ostensión está dada por las palabras escritas (ordenadas según una gramática que las hace inteligibles y no simples entradas de diccionario), y todo lo que es «blanco» (antes y después del poema, al final de cada uno de los tres renglones, y convencionalmente también entre grafema y grafema en el texto impreso) no deja de ser otro signo con valor específico: el valor del silencio. Lo que está expresado en el poema, la realidad empírica del poema (en el original, en lengua italiana) es la ostensión; todo lo que capta y recrea el receptor con sus poderes propios es la inferencia.

Una de las posibles conclusiones de este modelo es que, cuanto menor sea la ostensión, mayor será la inferencia, y que así funciona toda la poesía (el texto lírico) por su misma naturaleza sintética. Mucho espacio vacío = mucho campo de acción para el receptor. De esta condición son hermanas la relevancia aumentada del texto, su polisemia y su ambigüedad característica, ya que: ¿cuál es «el corazón de la tierra» en el poema de Quasimodo? ¿Ese rayo de sol que nos «traspasa»: es amigo o enemigo? ¿Es una luz bienhechora o una espada cruel? Y de pronto, ¿qué es lo que «anochece»? ¿Es la caída de la noche un alivio del dolor, o es el final de las cosas? ¿Es acaso la muerte? Por esto, «relevancia» es la capacidad del lenguaje de potenciar su propio significado. Dicen Sperber y Wilson (158): «Todo acto de ostensión comunica una presunción de su propia relevancia óptima». Esta idea, que alude a la interpretación, no deja de rimar con aquel principio hermenéutico de Gadamer acerca de que «[...] la obra de arte [...] no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que [...] permite establecer una pauta de lo que es adecuado» (*Estética* 56). Es decir, dentro del campo de la ostensión lingüística, el acto de ostensión literaria, poética, da un generoso rango de acción para imaginar connotaciones creativas pero *verosímiles*; no cualquier locura.

Como resumen, puede decirse que los conceptos centrales de esta reflexión son «silencio», «síntesis», «relevancia», «ostensión», «inferencia», «polisemia». El panorama que todos ellos conforman es lo que llamamos «significado», y «significado» es lo que extrae el receptor, con sus propias operaciones conscientes e inconscientes,

de un texto que fue «creado», «compuesto», «estructurado», a su vez, por otra persona, el emisor, por medio de sus propias operaciones conscientes e inconscientes. Ambos actores de la comunicación (emisor y receptor) comparten y pactan el código profundo que los enlaza, aun a través del «código superficial» (aquí la lengua o las diferentes lenguas) y de hechos incontestables como la historia y la biología. Es decir: más allá de todos los accidentes reales, empíricos, de la vida humana, emisor y receptor tienen un acuerdo de base sobre el valor del «silencio», de lo explícito y lo implícito, de la ostensión, la inferencia, la relevancia, la síntesis y, en definitiva, el significado. La manera como la naturaleza interna del lenguaje –en este caso, especialmente de la poesía– hace posible la comunicación entre vivos y muertos, de un punto a otro del globo, podría ser un tema de ciencia ficción, si no fuera porque en este plano nada en él es ficticio, todo es real, todo es «persona».

En su libro *Language and Silence* [*Lenguaje y silencio*, 1967], George Steiner se ocupa especialmente de estos temas. El ensayo «Silence and the Poet» [«El silencio y el poeta»] aborda la relación entre lo que se dice y lo que no se dice, y cómo el resultado de esta operación es un matrimonio entre música y significado (53–72), con lo cual el círculo vuelve a cerrarse en el corazón del género lírico: lo musical, finalmente, determina la expresión (la «metáfora») y alude a esa realidad última que todo lo origina (el misterioso «yo», la inasible «poesía»). En primer lugar, afirma Steiner (*Lenguaje* 67): «Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación –la luz, la música, el silencio– que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo». ¿Cuál es esa «presencia trascendente» en el lenguaje sino esto de lo que hablamos: la poesía? En cuanto al «silencio», así lo explica: «El poeta busca refugio en el mutismo. Y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incommunicable se presenta con un milagro de simplicidad», y remata: «Pero a medida que el poeta se acerca a la presencia divina, [...], el esfuerzo de traducir en palabras se hace más abrumador. Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación inmediata» (*Lenguaje* 68).

Conviene repasar esta última parte: «Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación inmediata»; en primer lugar, por el grato concepto

de que el poeta es un emisor que a su vez «traduce» desde otro lenguaje; concepto que aquí se plantea en varias ocasiones y que se subraya en la sección «*Lost in Translation*»—. Pero, fundamentalmente, porque aquí el punto de vista de Steiner progresa hacia una reafirmación absoluta de lo musical como centro y paradigma de los lenguajes, como «sistema semiológico» perfecto, lo que implica que a) rima con buena parte de la tradición sobre poesía y poética; b) resalta cuanto aquí se dijo sobre el Romanticismo y las vanguardias en poesía (simbolismo, modernismo) y c) por supuesto, refrenda uno de los ejes de este mismo estudio: la música es uno de los tres genomas de la poesía.

Precisamente por esto se impone una nota acerca de esta *insuficiencia* de las palabras, que van perdiendo su eficacia para traducir «la revelación». Si el criterio último es la música formal, que encarna la cumbre absoluta en el comentario de Steiner, entonces es verdad que las palabras sobran, o resultan pobres, «inadecuadas», al llegar a esta instancia expresiva. Pero ese, el de la música formal, es *otro* sistema semiológico; mientras seguimos dentro del sistema semiológico de la poesía, entendida como realidad *lingüística*, las palabras (con sus inseparables silencios) no sólo son adecuadas, sino que son la sustancia del lenguaje, su literal realización, lo único que cuenta. Y es aquí donde se reivindica lo que también merece un análisis más adelante, el «principio de expresabilidad»⁷⁰, aplicado con todo propósito al lenguaje de la poesía: cuanto quiere decirse puede decirse, y es por eso y por ninguna otra razón que la poesía existe. Porque no podría ser sustituida por la lira en exclusividad, sin la voz humana, es decir: sin la lengua, sin las palabras que explícitamente fundan el mundo al ser emitidas.

Así como la música, tradicionalmente, representa la perfección abstracta de los sistemas semiológicos, no puede soslayarse el papel creador de la lengua en nuestra experiencia del mundo, como lo propone Umberto Eco en *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* [*La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, 1993]: «[...] el lenguaje verbal [...] de entre todos los sistemas semióticos es el que posee un mayor y más satisfactorio grado de efabilidad [...]» (22). Por eso la poesía es lo que es: una aleación de lengua y ritmo, una forma de la música, la relación óptima entre palabra (sonido) y silencio. Los poetas suelen evocar esta condición y hacerla manifiesta en los

⁷⁰ En la sección «Efabilidad y expresabilidad» se expondrán los principios correspondientes de Jerrold J. Katz (1932-2002) y John Searle.

textos poéticos; valgan aquí, como ejemplo, los versos del brasileño Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Este es un fragmento del poema «Procura da poesia» [«Búsqueda de la poesía»]⁷¹:

[...]

Penetra sordamente en el reino de las palabras.
Allí están los poemas que esperan ser escritos.
Están paralizados, pero no hay desesperación,
hay calma y frescura en la superficie intacta.
Helos solos y mudos, en estado de diccionario
Convive con tus poemas antes de escribirlos.
Ten paciencia, si oscuros. Calma, si te provocan.
Espera que cada uno se realice y se consuma
con su poder de palabra
y su poder de silencio (46).

Ante la claridad de esta versión de *ars poetica*, las explicaciones de la teoría son casi redundantes. Estos términos –«sordamente», «paralizados», «mudos», «poder de silencio»– presentan su caso con plena elocuencia, y valga aquí este juego entre «mudo» y «elocuente», que, como se ve, en la poesía son siameses, conforman una unidad de origen. Lo que se dice, dice algo; lo que no se dice, también. Observa W. Iser (cit. en Stierle, «¿Qué significa...» 125) que el texto de ficción evoca «lo ausente», y Stierle replica enseguida que un «texto historiográfico» también («¿Qué significa...» 126): en absoluto rigor, todo texto es una edición de lo real. Es la combinación entre ambas cosas la esfera con la que trabajamos, el poema en todo su esplendor.

Pero lo que también se desprende de los versos del poeta brasileño es una seguridad implícita en este sistema, el «sistema del poema», el sistema de la poesía. En

⁷¹ «[...] Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície inata. / Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário. / Convive com teus poemas, antes de escrevê-los. / Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam. / Espera que cada um se realize e consume / com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio. [...]» (45).

primer lugar, se da por entendida la exigencia de poner un poema en el mundo. Nadie se pregunta el porqué de este propósito; hay que llevarlo a cabo y eso es todo. Drummond de Andrade les habla a los emisores de los «poemas que esperan ser escritos», que viven en su limbo de criaturas suspendidas hasta que cumplan su destino, es decir: nacer. Ellos también cruzan el Mar Rojo, y ya se sabe que lo que espera al otro lado es la vida, la existencia por fin. Es por eso que el portador de los poemas debe identificarlos primero; y reconocer «su poder de palabra» y «su poder de silencio» es sencillamente reconocer de qué están hechas sus criaturas, cuál es su argamasa, su forma específica entre los demás seres. No se plantea su derecho a existir: está claro que deben existir y todo el problema radica en constituirlos naturalmente, perfectamente.

3.1.2.1. Las líneas de Gunnar Ekelöf

En los versos de Gunnar Ekelöf (Suecia, 1907-1968) que inician estos párrafos, y cuyo título es abiertamente «Poética», el tema es el mismo (el silencio), pero la invocación es al receptor: «Es es silencio lo que *tú debes* escuchar» (la cursiva es nuestra). Pero enseguida, con el paso de los versos, el locutor se incluye a sí mismo, como emisor, en el mismo proceso de integración: «[...] lo que tan artísticamente intento escribir». Esta es un *ars poetica* que tiene dos personas, cada una en su rol; una «escucha», la otra «escribe», pero sus obligaciones hacia la criatura textual son las mismas: percibir el «silencio» que sostiene como albúmina la construcción de palabras, comprender que los planetas tienen sentido rodeados de vacío, y que ese vacío es en sí mismo una fuerza de gravedad fundamental. El poema completo, apenas más extenso que el fragmento seleccionado al principio, es el siguiente:

«Poética»

Es el silencio lo que tú debes escuchar
el silencio escondido tras apóstrofes, alusiones

el silencio en la retórica
o en la llamada perfección formal
Esto es la búsqueda de un sin sentido
en lo que tiene sentido
y viceversa
Y todo lo que tan artísticamente intento escribir
es por contraste algo sin arte
y todo el relleno está vacío
Lo que he escrito
está escrito entre líneas (183).

«Lo que he escrito / está escrito entre líneas» no quiere decir, con toda evidencia, que haya que callar para siempre y dejar que lo vacío predomine: quiere decir que las «líneas» son necesarias para captar, para entrever el mundo que está encerrado «entre» ellas. Sin esas «líneas», sin los renglones, sin las palabras formadas por sus sílabas, el silencio sería solamente silencio, sería la nada, carecería de la relevancia plena que le otorga el lenguaje verbal: como un universo sin crear, como un lugar donde nunca jamás algo había sucedido.

3.2. PASAJE AL MÁS ALLÁ: LA METÁFORA

En este mundo
encima del infierno
viendo las flores.

ISSA KOBAYASHI⁷²

En este trabajo se ha venido examinando el funcionamiento de la poesía desde su origen –indeterminado, aunque probablemente no muy posterior a la aparición de la lengua como sistema de comunicación por excelencia– en adelante, es decir, sin fecha de caducidad. Un programa que es inmanente en la especie no está limitado por las características ni la eventual desaparición de un individuo; tampoco por las características ni la eventual desaparición de una sociedad o civilización en un período histórico, por prolongado que sea. Hay esencialidades perennes en la poesía –que, por lo demás, es multiforme como Odiseo– y a esas esencialidades nos dirigimos con el fin de encontrar un modelo verosímil.

El subcapítulo anterior reflexionaba sobre el ritmo, por considerarlo una de esas constantes. El nuevo tramo está dedicado a la metáfora, que constituye un problema del lenguaje tan ingente como la misma poesía: ambas coinciden en su antigüedad (remota, imprecisable a ciencia cierta), en su monumental complejidad (seguramente el enigma de la metáfora ocupa tantas bibliotecas como el enigma de la poesía) y en su apertura permanente (no existe definición absoluta sobre lo que sea ninguna de las dos). Si la metáfora fue, a través de la historia, la habilitadora estética del lenguaje, en el último siglo pasó a convertirse en la habilitadora del lenguaje, a secas. La metáfora ya no es un efecto sino que está en el corazón de las cosas.

⁷² En la traducción de Antonio Cabezas (AA. VV., *Jaikus* 44). El texto original japonés ha suscitado múltiples versiones en nuestra lengua.

Aristóteles señala, en la *Poética*, que «metáfora es el traslado de un nombre de una cosa al de otra cosa» (Aristóteles, Horacio y Boileau 53). A continuación da ejemplos relevantes según una clasificación que él ofrece («del género a especie», «de la especie al género», «de la especie a otra especie», «según la analogía»)⁷³; reflexiona intensamente sobre el tema y concluye que, para un poeta, «lo más importante con mucho es saber utilizar la metáfora» (Aristóteles, Horacio y Boileau 57). Añade: «[...] esto es lo único que no es posible tomar de otro y es señal de un don natural. Pues metaforizar bien es ver bien lo semejante» (Aristóteles, Horacio y Boileau 57-8). Claro que aquí el problema se bifurca nuevamente, ya que al hablar de «don natural» seguramente deberíamos desmalezar el concepto de «intuición» o «percepción intuitiva», lo cual nos lleva a campos de la cognición y de la psique que exceden la acción de la literatura, e incluso de la lingüística, salvo por el hecho de que sin psique y sin cognición toda operación intelectual es imposible.

Por otra parte, en la *Retórica* reitera Aristóteles la potencia semántica y estética de la metáfora en el corazón del discurso «tanto en la poesía como en la oratoria» (182), y también el hecho de que la intuición es innegociable: «Y claridad y agrado y giro extraño los presta especialmente la metáfora, y esta no se puede tomar de otro» (*Retórica* 182). Más de dos mil años después, Percy B. Shelley replicaba lo esencial de estas razones al hablar de la poesía:

Su lenguaje es vitalmente metafórico, esto es, pone de relieve relaciones entre cosas no percibidas anteriormente y perpetúa esta percepción, hasta que las palabras que las representan se convierten, con el tiempo, en signos de partes o clases de conceptos abstractos en lugar de imágenes o descripciones de pensamientos integrales (*Ensayos* 96).

En cualquier caso, la metáfora se ha convertido en una de las preocupaciones superiores de la lingüística a partir de la segunda mitad del siglo XX. En su tratado sobre lingüística cognitiva, *Cognitive Linguistics* (2004), William Croft y Alan Cruse se

⁷³ Debe aclararse que a las tres primeras clases de metáforas la tradición retórica posterior las ha denominado «sinécdoque» o «metonimia».

preguntan sobre la motivación que existe para el uso figurado del lenguaje. Señalan que debemos distinguir entre la motivación que impulsa al hablante a hacer uso de una expresión en sentido figurado y la motivación que lleva al oyente a asignar a una determinada expresión una conceptualización figurada. Afirman –y es lo que aquí interesa especialmente– que «un hablante hace uso de una expresión en sentido figurado cuando siente que ningún uso literal de la misma lograría producir el efecto deseado» (253). Por lo tanto, según su visión, el uso del sentido figurado puede contribuir a captar la atención con mayor eficacia o evocar una imagen compleja que no es posible aprehender de otra forma o, eventualmente, a transmitir conceptos nuevos; y puntualizan que, desde el momento en que el oyente está implicado, la elección de una conceptualización figurada se debe a que no existe una conceptualización literal con idénticas accesibilidad y relevancia. En términos humanos, esto significa: «Si no puedo decirlo directamente, lo digo a través de una imagen. Si puedo decirlo directamente pero resulta débil, o no suena bastante bien, lo digo a través de una imagen para darle fuerza y poder de impacto. Si lo digo directamente pero es posible que el otro se aburra, prefiero la imagen».

Claro que aquí surge un nuevo y considerable problema para los lingüistas, ya que: ¿qué significa «decir directamente»? ¿Existe la lengua literal? Precisamente, la sospecha contemporánea es que nada es literal, todo es imagen si es palabra. Por suerte, este conflicto es aún relativamente inocuo para la teoría poética, cuyo centro de preocupación ha sido siempre la metáfora. Apenas como ejemplo lúdico, puede recordarse la «ley de la conservación de la materia», enunciada por el gran Antoine Lavoisier (1743-1794): «En la naturaleza nada se crea ni se pierde, sino que todo se transforma». En su modo literal, es un principio capital de la ciencia; si aplicamos la fórmula al mundo de la metáfora, al mundo de la poesía, las irradiaciones de esta combinación de palabras pueden ser infinitas. Acaso deba objetarse que el truco de esa poeticidad eventual está en el uso de palabras poco técnicas: «naturaleza», «crear», «perder», «transformar», y, muy especial y metafísicamente, «todo» y «nada». Pero una pieza de información absolutamente exacta, como el teorema de Pitágoras, tampoco ofrece el menor auxilio: «En un triángulo rectángulo, la suma de los cuadrados de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa» sólo funciona en el discurso matemático,

en el *como si* de la matemática. Desplazados de este campo específico, triángulos y catetos pueden representar tantas cosas como el lenguaje —es decir, la mente humana— lo permita, y será mejor ni acercarse a las hipotenusas. Como los ornitorrincos y las hadas, en la vida real no existen. Son «metáforas» puras, y nada más que metáforas: un más allá sin ningún más acá.

Una vez más, observa Borges en «La poesía»:

Se supone que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía. Entiendo que es un error. Hay un concepto que se atribuye al cuentista Horacio Quiroga, en el que dice que si un viento frío sopla del lado del río, hay que escribir simplemente: *un viento frío sopla del lado del río*. Quiroga, si es que dijo esto, parece haber olvidado que esa construcción es algo tan alejado de la realidad como el viento frío que sopla del lado del río. ¿Qué percepción tenemos? Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que ese viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. [...] Esa frase aparentemente prosaica [...] elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura (*Siete* 102; la cursiva es del autor).

Lo que aquí debe enfrentarse, entonces, desde Aristóteles hasta la actual investigación en ramas como la psicolingüística y la lingüística cognitiva, sin obviar las disciplinas y corrientes que han abordado directa o tangencialmente el tema (teoría literaria, retórica, hermenéutica, psicoanálisis, Grupo μ ...) es el doble comportamiento de la metáfora como «tropo o figura» y como mecanismo generativo del lenguaje, sin el cual este, sencillamente, no existiría. Es decir, la metáfora es aun más que el canal poético por antonomasia: es el canal fundante de la lengua. Sin ella, la expresión lingüística sería imposible, ya que una palabra es, desde su génesis, un desplazamiento, un «más allá» de la cosa. Claramente, decir «luz» no es lo mismo que la luz, salvo para Yahvé, que se tomaba las cosas al pie de la letra. En esto, en el «más allá» de la cosa en sí, poesía y lenguaje común descienden del mismo principio activo, lo que podría justificar la coincidencia de asociaciones e imágenes a través de la historia en la cultura en general y en la poesía en particular. Llamar «río» al tiempo que pasa y «otoño» a la

vejez son operaciones posiblemente básicas en la mayoría de las culturas, salvo que carezcan de ríos o de otoños, y entonces es probable que asocien el tiempo con cualquier otra cosa que «fluya» y la vejez con cualquier otro fenómeno que refleje una declinación física. Se lleva estas figuras un paso más adelante cuando se las emplea para poetizar, es decir, cuando se las integra en un conjunto o pieza lingüística especialmente preparada y llamada «poema».

Así, entre seguramente millones de ejemplos famosos, tenemos los más que citados «versos del río» o del «agua que fluye» de Li Bai:

Las aguas del Río Amarillo caen de los cielos
y se precipitan al mar para no volver.
¿No veis, señor?
Los espejos de este salón lloran nuestras canas,
que al alba fueron seda negra y nieve al ocaso (51)⁷⁴.

175

Naturalmente, no se pueden soslayar los de Jorge Manrique (1440-1479) setecientos años después:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir [...] (90).

Siglos más adelante tenemos esta estrofa del «Arte poética» de Jorge Luis Borges (*Obra* 161):

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,

⁷⁴ Muchas de estas metáforas se han convertido en tópicos como el del individuo como navegante, la vida como un viaje marítimo, la vida como camino u *homo viator*, el *theatrum mundi* o el teatro del mundo y otras muchas de las abordadas por Curtius en su clásico estudio sobre esta materia.

saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua⁷⁵.

Tal vez la idea occidental registrada más antigua sobre el parecido entre «el tiempo» y «el río» provenga de Heráclito de Éfeso⁷⁶. Quizá en Oriente Medio la idea esté cifrada ya en el Eclesiastés, polémicamente atribuido al rey Salomón (*Biblia* 957): «Una generación va, otra generación viene (Eclesiastés 1: 4) [...]. Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena; al lugar donde los ríos van, allá vuelven a fluir (Eclesiastés 1: 7)». Pero acaso sea sencillamente inevitable hacer esta asociación entre el agua fugitiva y el tiempo, como lo prueban numerosos versos de poetas de Lejano Oriente. Lo cierto es que, tanto si la idea es anterior a todos los poemas (un «arquetipo», afín al concepto que suscribe este trabajo), como si sucedió lo inverso y por su parte los poemas fijaron esta idea en el inconsciente colectivo, ahora casi no podemos evocar un río sin pensar en «las vidas» que fluyen. Y todos los poetas, desde hace muchísimo tiempo, saben que la mención del agua que pasa ya trae incorporada en sí esta imagen del tiempo humano, que se precipita al mar «para no volver».

De igual manera, comenta Carmen Bobes Naves en *La metáfora* (2004) que, probablemente, el primer registro occidental de la asociación entre la edad avanzada y una cierta forma fenoménica de la naturaleza provenga de otro de esos griegos tan antiguos como líricos: «Parece que fue Empédocles el primero (quizá el primero conocido) que llamó a la vejez “atardecer de la vida”, y hoy seguimos usando la expresión, casi como fórmula habitual» (15). Apenas con un cambio de palabra, pero con la misma idea, se compara a la vejez con el otoño (hojas que caen, luz que se esfuma) y, así, los «versos del otoño» viajan por la geografía y la historia, como en este haiku del nipón Issa Kobayashi (1763-1828) citado en *El libro del haiku* (AA. VV. 196):

⁷⁵ Álvarez Martínez ha analizado precisamente la pervivencia y transformación de la metáfora manriqueña en un buen número de poemas de la literatura hispánica posterior, incluido el del escritor argentino.

⁷⁶ En rigor, Heráclito no menciona el tiempo sino que parece hablar de la *mutabilidad* de las cosas del mundo, siempre en lucha con una esencia que es común a todas ellas y permanente. En la interpretación de M. Marcovich (206) que hemos consultado, el original griego es traducido al inglés de esta manera: «Upon those who are stepping into the same rivers / different and again different waters flow». Lo podemos traducir de la siguiente manera: «Sobre los que entran a los mismos ríos / constantemente fluyen aguas nuevas».

El país de los muertos
(digo yo) se parece tal vez
a un ocaso de otoño.

Mientras que, para Rainer Maria Rilke (1875-1926), en el otro hemisferio, el Imperio austrohúngaro, actual República Checa, la composición «Herbsttag» [«Día de otoño»] empieza así:

Señor: es hora. Enorme fue el verano.
Pon ya sobre el reloj de sol tu sombra
y deja suelto el viento en las llanuras (176).

Vemos con toda claridad cómo la cultura alterna imágenes afines, comunes en el pensamiento global y presentes en la lengua cotidiana, con aquellas fijadas por los textos poéticos en puntos dispares del globo (China, España, Argentina, Japón, República Checa, en los ejemplos) y en distintas épocas. Ya Shklovski (57) discernía, en «El arte como artificio», de 1916, entre ambas maneras de operar de la «imagen»:

- a) la imagen conceptual como medio práctico de pensar, y
- b) la imagen poética como medio de refuerzo de la impresión.

Por su parte, Lakoff y Johnson advertían lo siguiente al examinar las metáforas de la vida cotidiana: «Nuestro sistema conceptual normal, que rige tanto nuestros pensamientos como nuestras acciones, es de naturaleza fundamentalmente metafórica» (3; la traducción es nuestra)⁷⁷. Así, visualizar el paso del tiempo como agua que fluye, las etapas de la vida humana como las estaciones del año, diversos estados de ánimo como fenómenos o elementos naturales —la furia es «tormenta», la pasión es «fuego», la sensatez es «tener los pies sobre la tierra», entre los ejemplos más

⁷⁷ : «Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature».

socorridos en diversas lenguas—, parece un rasgo común a toda la especie. Resultaría de este modo inevitable que innúmeras figuras de la comunicación cotidiana —entre las que se destacan en forma eminente las fijadas por refranes, proverbios, citas, frases hechas, dichos populares y toda suerte de construcciones lingüísticas afines, sobre las que reina el mito por su poder integrador— pasaran, si bien filtradas por el tamiz de la elección artística, a integrar partes del corpus literario o específicamente poético de cada cultura. Como ejemplos: en alemán, el refrán «Kleider machen Leute» [«El hábito hace al monje»] es el título de una famosa narración de Gottfried Keller (Suiza, 1819-1890) fechada en 1874, en la que se basaría la ópera homónima compuesta por Alexander von Zemlinsky (1871-1942). En nuestra lengua, Octavio Paz (1914-1998) utilizó una fórmula jurídica en sentido literal para titular el poemario *Libertad bajo palabra* (1960).

En realidad, la lengua común es un torbellino de todo tipo de fórmulas y lo más frecuente es que los poemas, en especial los de estilo «conversacional» o «coloquial» no duden en incorporarlos a su discurso. En cuanto al empleo de sentencias y refranes, hay que recordar que *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas (c. 1475-1541) y el *Quijote* de Cervantes se nutren en abundancia de esta clase de enunciados provenientes del habla corriente. Luis de Góngora (1561-1627) compuso una letrilla que tituló con la expresión del refranero «ándeme yo caliente y riase la gente». Sin embargo, también nos encontramos el proceso contrario: frases gestadas en el marco de un relato, un poema o un ensayo que tienen la fortuna de pasar al dominio público de la lengua, llegando a olvidar los hablantes sus orígenes literarios o escriturales. Mucha gente no sabe que «juventud, divino tesoro» es un verso de Rubén Darío, o que «lo bueno, si breve, dos veces bueno» fue enunciada por Baltasar Gracián (1601-1658) en el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). En cuanto a los mitos, la poesía española de los Siglos de Oro está repleta de Orfeos, Dafnes, Narcisos y otras referencias mitológicas.

Ahora bien: cuando hablamos de metáfora, en este tramo, aludimos a toda «imagen» como generadora de representación y, así, todas las demás figuras citadas se ubican jerárquicamente por debajo de ella. Por eso, las otras figuras (frases hechas, proverbios, mitos, etc.) son, aquí, maneras de organizar y distribuir la metáfora según diferentes patrones. Lo que en cada caso interesa no es la figura en sí misma sino su poder figurativo, su pertenencia a la gran categoría de «metáfora». Debe señalarse, sin

embargo, que los mitos son tratados como caso especial debido a su complejidad. En efecto, estos conforman figuras del pensamiento harto más extensas que las de los habituales soportes retóricos del habla, con un entramado de significaciones múltiples maceradas por el tiempo y la interpretación, en ocasiones, de diferentes comunidades. No es extraño que la radiación del mito alcance a varias disciplinas: antropología, sociología, lingüística, teoría literaria, psicología, entre las que aquí interesan. El siglo XX ha sido pródigo en enfoques y reconocidos nombres de contribuyentes a la causa, como Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Mircea Eliade (1907-1986), Robert Graves (1895-1985), Pierre Grimal (1912-1996), Roland Barthes, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard (1884-1962), Vladimir Propp (1895-1970), Roman Jakobson, James George Frazer (1854-1941), Joseph Campbell (1904-1987) y un largo etcétera.

Una de las definiciones más significativas en este marco está firmada por Arruabarrena en el prólogo de *Myth and Meaning [Mito y significado, 1978]*, de Lévi-Strauss, donde considera que «el mito no posee autor, pertenece al grupo social que lo relata, no se sujeta a ninguna transcripción y su esencia es la transformación. Un mitante, creyendo repetirlo, lo transforma» (9). Por su parte, Taipe Campos, en su artículo «Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos», afirma que el mito es un relato que funciona como un sistema lógico o como una forma de discurso (párr. 24). Taipe Campos coincide con Alfredo López Austin en que, cuando el mito funciona como relato, su forma predominante es la del texto oral y anónimo; y, con Carlos Pereda, en que los mitos forman parte de «la trama conceptual de la mente». También alude a Marcel Mauss (1872-1950), para quien el mito es una institución social, y recuerda, con María Eugenia Olavarría, que para Jung los mitos son símbolos de «algo más», de características arquetípicas, con lo que señalan una región del inconsciente. Para Grimal, en su *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine [Diccionario de mitología griega y romana, 1951]*, el mito en sentido estricto es una narración destinada a explicar «una ley orgánica de la naturaleza de las cosas» (XV). Desde la teoría de la recepción, Stierle percibe que «los mitos son ficciones oficiales por excelencia» («¿Qué significa...» 140). Barthes, en su obra *Mythologies [Mitologías, 1957]*, expone que el mito es *un habla*, y agrega: «Pero lo que desde ya podemos plantear como fundamental es que el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje» (108).

La figura que surge de estos conceptos es la del mito como dispositivo latente en nuestra captación de la realidad, del mundo, pero con una fase alterna imprescindible: la puesta en palabras. Es aquí, en la puesta en palabras, es decir, en el lenguaje, donde todos los caminos coinciden y vuelven a partir.

Un ejemplo de rigor es el de los mitos griegos, recogidos por los antiguos poetas griegos (los más famosos: Hesíodo, Homero), retomados por Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) y Virgilio varios siglos después y multiplicados infinitamente por legiones de poetas hasta la actualidad, aunque parecida suerte corren las fabricaciones de variadas mitologías, sobre todo en tiempos de información globalizada. Aun un breve comercio con diccionarios mitológicos (Grimal, Harrauer y Hunger, Sechi Mestica, Pérez Rioja...) puede servirnos para corroborar la potencia del mito, la lógica de su presencia en nuestro lenguaje cotidiano y la red de combinaciones y sofisticaciones posibles que logran ciertas ideas y modelos de representación al extenderse geográfica y culturalmente. Mas, si bien aquí nos apoyamos en tradiciones innegables y consensuadas para mayor estabilidad, está claro que la naturaleza dinámica del mito seguirá exigiendo constantes redefiniciones, ajustes de visión, novedades inevitables de la historia. ¿Qué relatos estaremos produciendo en esta época que sólo podrán ser evaluados y consagrados en el futuro? Volviendo a Arruabarrena, la esencia de lo mítico es la transformación (9).

Sin embargo –y aunque con diferentes grados de estilización y transformación en material artístico– esto evidencia solamente la «transmisión lingüística» de un plano a otro, del plano social-oral corriente al poético o especializado. (Hablamos aquí solamente del pasaje de figuras de lengua común a texto, no de la calidad estética de esos textos). En la categoría «mitos» cabría incluir, quizá, las imágenes provenientes de los cuentos tradicionales –europeos, asiáticos, americanos, africanos y de las restantes regiones del mundo, aunque no todos han gozado de la misma difusión a través de la historia–, y, por supuesto, de ciertos textos que trascienden la categoría de literatura, como las historias del Antiguo Testamento, el Corán o los Evangelios. Un ejemplo famoso es el mito del diluvio universal, que pasó al Génesis desde el remoto *Poema de Gilgamesh*, tan presente en diversos aspectos esenciales para estas páginas; también hay una similitud de los arquetipos femenino/masculino en ambos textos: la mujer –

Shámhat, Eva– que «civiliza» al hombre –Enkidu, Adán– a través del conocimiento carnal.

En el caso de los tradicionales cuentos infantiles, «Cenicienta» y el tipo humano que evoca es una figura inmediatamente reconocible en gran parte del mundo (es interesante recordar que, pese a su popularidad en Europa, se trata de una narración de origen chino). El «vestido nuevo del Emperador» cosido por Hans Christian Andersen (1869-1805) o el propio Emperador desnudo son ya metáforas con un sentido completamente codificado para los actuales usuarios de diversas lenguas; no es un secreto para nadie que el maná de la Providencia puede salvarnos de morir en el desierto, ni que será siempre Mahoma quien acuda a la montaña.

¿Por qué dedicar estos párrafos al mito, un tema tan extenso, si aquí no es objeto específico de estudio? Simplemente, su naturaleza metafórica, su apelación a lo colectivo y su tendencia a la propagación, a la «universalización» están demasiado cerca de ciertos centros neurálgicos de la poesía para pasarlos por alto. La principal diferencia entre ambos radicaría, quizá, en que el mito, pese a su dinámica y adaptabilidad históricas, aspira a fijarse, a detener en el tiempo aquello que representa (Atenea está eternamente naciendo de la cabeza de Zeus, el patito feo está siempre destinado a convertirse en cisne), mientras que la poesía, pese a su memorabilidad, rechaza estas fijaciones (cada vez, y para cada receptor, tendrá un efecto distinto el monólogo de Macbeth a las puertas de la muerte; nunca nos pondremos de acuerdo sobre el significado de la «avecilla» en el anónimo «Romance del prisionero»). Es evidente, por otra parte, que la poesía no cesa de reeditar lo mítico siglo tras siglo, pero no como reflejo superficial: la estrategia es mucho más profunda. El mito suele ser una base, un disparador de poesía; es una contraseña para que el poder lúdico de la poesía impulse su transformación. El círculo es virtuoso: el mito, que provee un sustrato fijo al universo lírico, continúa su camino enriquecido y fertilizado por todas las creaciones lingüísticas que él mismo contribuye a engendrar. Por la vía del lenguaje, la sociedad se asegura de difundir sus imágenes y sus representaciones a través del tiempo y el espacio.

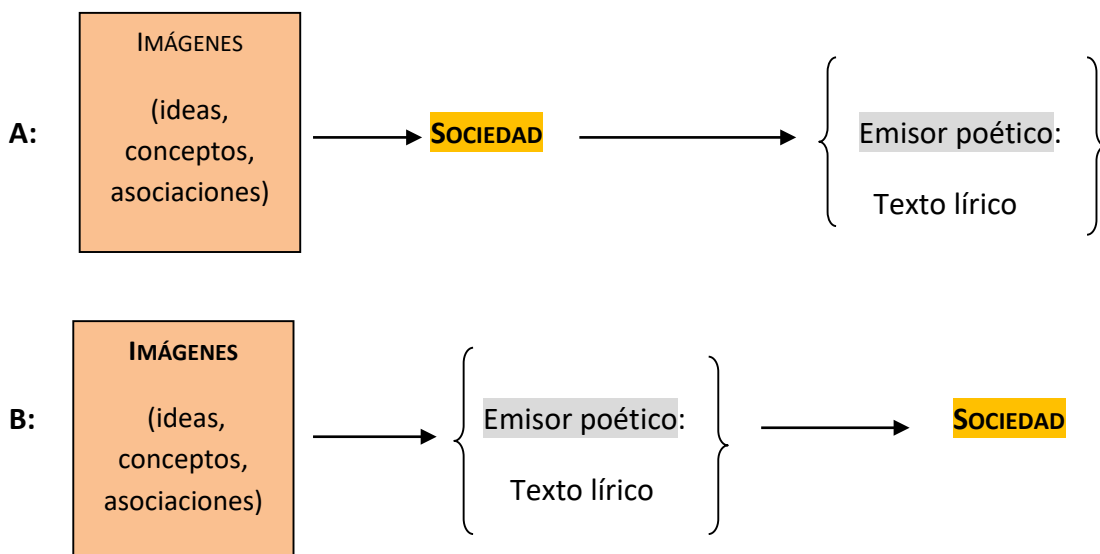
«Imágenes» es un término usado aquí en un sentido bastante amplio: ideas, conceptos, asociaciones, condensaciones psíquicas de diversa índole⁷⁸. Por eso mismo nos referíamos al mito y a otras figuras del habla –y del pensamiento–: por su capacidad de transmisión y difusión a través de la lengua, que los traslada idealmente a cualquier rincón del mundo. Porque su agente es la lengua, esta transmisión es lingüística; porque está habilitada por la historia, es una transmisión histórica, sincrónica.

Existe, sin embargo, otra clase, y es la transmisión exclusivamente poética. El siguiente diagrama puede ayudar a visualizar ambos procesos:

MODELO 1=

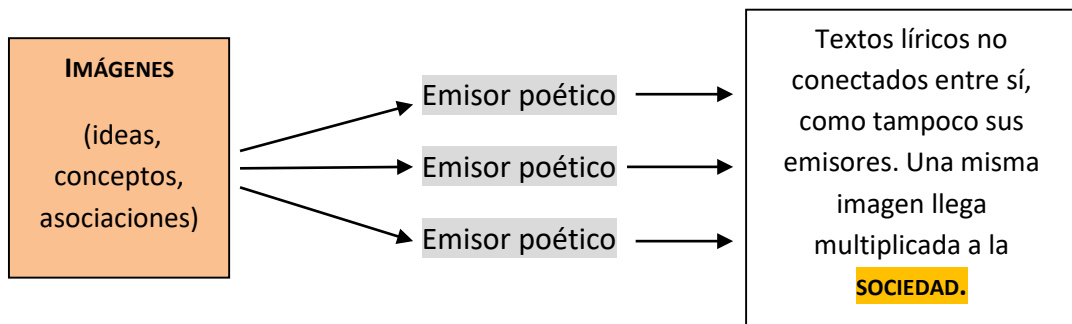
-A (de la sociedad al emisor) y

-B (del emisor a la sociedad)



⁷⁸ Hay una rima aquí con la idea de Alexander Potebnia (1835-1891) acerca de que el arte es un «pensamiento por medio de imágenes». En los orígenes de la teoría formalista, Shklovski, que cita las palabras de Potebnia, se opuso a esta generalización, puesto que «imagen» es un magma muy amplio que no distingue entre imágenes prácticas e imágenes poéticas. Este contrapunto aparece reflejado en «El arte como artificio» (55-70).

MODELO 2 = de emisor a emisor, sin intermediación



En el segundo caso, el «Modelo 2», las metáforas no pasan de la sociedad a los textos poéticos; pasan de emisor a emisor, por lo general sin contacto entre sí –sobre todo en la Antigüedad, por obvias razones de dificultad en la comunicación–, para plasmarse en los textos poéticos, y, puesto que su matriz no es la sociedad, podemos teorizar que se trata de otra fuerza, que no es sino la poesía, o una manifestación particular de la fuerza del lenguaje llamada poesía. Los teóricos del inconsciente colectivo podrían alegar que estas imágenes se sacan de la «tesorería universal», algo así como las imágenes de uso libre e irrestricto en Internet.

Un diseño semejante podría explicar el parecido o la identidad de ciertas metáforas más «técnicas» que las que usamos en la vida común. Un ejemplo muy pertinente proviene de las obras de san Juan de la Cruz y de santa Teresa de Jesús (1515-1582), quienes no sólo comparten la exaltación mística con el sufí persa Yalal ad-Din Muhammad Rumi (1207-1273), sino que utilizan la misma metáfora del Amado y el Amante para referirse a su unión con Dios inspirándose en el texto bíblico del Cantar de los Cantares⁷⁹.

La noche como metáfora del miedo, la muerte y el misterio, acaso una de las más amplias en su recorrido, es un elemento central en composiciones de Al-Mutanabbi (915-965), poeta del califato abasí; la noche que extravía a Dante; la «selva oscura» de

⁷⁹ Podría alegarse que en realidad se trata de una alegoría, es decir una contribución de distintos elementos metafóricos a un mismo eje de sentido.

la *Divina Commedia*; la noche en las *Tristia* de Ovidio, como imagen de su inconsolable destierro.

Los pájaros, en especial, son protagonistas recurrentes de una entelequia llamada poesía y suelen simbolizar precisamente la poesía, los poetas o la búsqueda y realización de un estado trascendente de la condición humana: el cuervo y la paloma, primero en el *Poema de Gilgamesh* y luego en la gesta de Noé, como representación del esfuerzo creativo por encontrar un mundo; *El coloquio de los pájaros* o la leyenda del Simurgh, del persa Farid al-Din Attar (c. 1115-c. 1221) establece en las aves parlantes el poder de convertirse en la divinidad; el inglés John Keats (1795-1821), en su célebre «Ode to a Nightingale» [«Oda a un ruiseñor»], define uno de los rostros de la poesía y de los poetas para todas las generaciones siguientes de lectores y emisores del género. Por su parte, su contemporáneo Percy Bysshe Shelley, en el ensayo «A Defence of Poetry», declara abiertamente esta asociación: «Un poeta es un ruiseñor en las sombras que canta para alegrar su soledad con sonidos dulces. Sus oyentes están como en trance por la melodía de un músico oculto: sienten emoción y consuelo pero no saben cómo ni por qué» (*Selected* 211; la traducción es nuestra)⁸⁰. Otro poeta inglés, Ted Hughes (1930-1998), en la colección de poemas *Crow* [*Cuervo*, 1970], se inclina ante el poder creador de la persona en sus mejores luces y sus peores sombras. En «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird», el estadounidense Wallace Stevens vuelve a concentrar en el pájaro todo el poder de la creación. El argentino Juan Gelman, en numerosos poemas, entre los que son muy conocidos «Ruiseñores de nuevo» y «sobre la poesía» [*sic*], presenta claramente a los poetas y a la poesía como pájaros, aunque incluye también a personajes históricos, que alcanzan con esta operación el estatus de personajes líricos.

Es notoria la exigüidad de estos ejemplos, aquí ofrecidos sólo como puerta de acceso a una idea mucho más general. Por otra parte, no sería posible catalogar todas las metáforas de pájaros, de la noche o del fuego místico presentes en la poesía universal sin llenar varias bibliotecas. Lo que perseguimos con nuestro argumento es consignar

⁸⁰ «A poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician, who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why».

una rima interna en el sistema poético del mundo con el fin de pensar a dónde conduce esta repetición, qué modelo o diseño rige sus apariciones.

Si Jakobson, en «Linguistics and Poetics», hablaba de las recurrencias en el texto poético como uno de sus atributos de identidad, tenemos aquí algo más, y es la recurrencia a través de la historia de ciertas metáforas específicas de los textos poéticos, como si estos formaran un solo tapiz, o la figura de un gran poema secular o, más estrictamente, milenario, cuyo eterno retorno lograra señalar un patrón reconocible en el armado del mensaje. «*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección sobre el eje de la combinación*» (Jakobson 199; la cursiva es del autor), es la reconocida sentencia de teórico ruso, quien de inmediato rubrica la idea: «La equivalencia se convierte en un recurso constitutivo de la secuencia» (199). Al respecto existen profusas explicaciones, por ejemplo algunas muy claras en Lázaro Carreter (*Estudios* 57-8) y en Asensi Pérez (II 306-307). El «eje de la selección» no es otro que el tema o referencia elegidos para cada tramo del discurso, oración, fragmento de oración, verso u otra unidad similar. El «eje de la combinación» reclama algo que decir sobre ese tema. Elegimos, casi al azar, los versos de Félix Lope de Vega en *La Dorotea* (1632):

185

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos (120).

Antes de pasar a los tecnicismos, nos gustaría reparar en el poder lírico de estas cuatro líneas, en la aparente simplicidad con que se dice algo imposible, como si la soledad, las «soledades», fueran los bienes inmuebles de una persona: una posada o una casa con muchas estancias en el medio del bosque; pero también como si parte de esa casa fuera móvil (los «pensamientos») y acompañara a su propietario en sus viajes de ida y vuelta, de modo que la casa, los pensamientos y el personaje humano fueran en realidad de una misma pieza, embajadores de una unidad. Ahora, desde el punto de vista formal, podría decirse así: el destino de la persona o sujeto lírico son las soledades.

Esta es la referencia elegida, *seleccionada*, para la pieza de lenguaje que arriba se cita (recortada del poema total, un romance).

Si, en el primer verso, el personaje lírico «va» a ese extraño destino plural, las soledades, en el segundo la *combinación* es «venir» de allí, con lo que ya surge una *equivalencia* que fija la imagen. A un lugar, aunque sea metafísico, se va y se viene porque surge así una noción de distancia y de tiempo, también metafísicos, debido a que todo está situado en la profunda conciencia de la persona. La idea de ir y venir hacia un lugar remoto está reforzada por el tercer verso: «andar» es otra manera de expresar el trayecto, y «conmigo» vuelve a poner en escena al sujeto del poema; dos recurrencias. En el final, la última línea rubrica del todo la idea de la soledad, ya que este ser andante, caminante, no tiene otra cosa que pensamientos, su única y suficiente compañía y algo tan parecido a su propia casa. Claro que la recurrencia no sólo está en el personaje, en sus acciones, en las palabras seleccionadas, sino en el número de sílabas de cada verso, que define su ritmo y el de la estrofa (y, en visión panorámica, del poema) y –en este caso– también en la rima disonante («vengo» y «pensamientos», en el segundo y el cuarto verso respectivamente). Es por todo esto que la equivalencia es constitutiva de la secuencia; le da su forma precisa en el lenguaje (que luego el lector interpretará según la experiencia vital y literaria de su propio «yo»). Lázaro Carreter (*Estudios* 58), partiendo de la descripción de la función poética del lenguaje formulada por Jakobson –la que es propia de la literatura–, remata: «Todo texto literario es un entramado de recurrencias».

Otras ideas afines, nunca idénticas, siempre con nuevas tonalidades sobre el concepto de base, han inspirado las «isotopías» de Algirdas Julius Greimas (1917-1992)⁸¹: «un conjunto de categorías semánticas redundantes que hacen posible la lectura uniforme del discurso» (cit. en Paz Gago 154), y los *couplings* (emparejamientos, paralelismos o apareamientos) de Samuel R. Levin, que Pozuelo Yvancos (*La lengua* 113) define como «uso de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o

⁸¹ Así lo formula Greimas: «La lingüística danesa ha visto claramente el problema al proponer basar la isotopía del mensaje en la redundancia de las categorías morfológicas. En efecto, las unidades sintácticas, que son de naturaleza jerárquica, sirven al mismo tiempo de cuadros en el interior de los cuales se sitúan las iteraciones de las estructuras morfológicas: homoelementales, porque definen, por su repetición, lo que tradicionalmente se llama *concordancia*; homocategorías porque dan cuenta de la *rección*. Tal redundancia gramatical puede servir ya de modelo para comprender la isotopía semántica del mensaje» (*Semántica* 106; la cursiva es del autor).

semánticos equivalentes»⁸². Es decir, el ADN del poema debe fijar al menos una repetición, una insistencia sobre la que se basa toda la estructura del texto. En el poema, la idea o las ideas vuelven una y otra vez al punto de partida por vía semántica, sintáctica, rítmica o fonética, aunque, en general, estas vías se activan en conjunto y al mismo tiempo. Precisamente su sincronismo constituye uno de los mayores potenciadores del texto poético y es un elemento decisivo de lo que llamamos su relevancia. Los tropos o figuras que se refuerzan y se retroalimentan, las diversas clases de rima, las aliteraciones, el ritmo marcado por las sílabas, los sentidos o alusiones que se reiteran: todo conforma la identidad precisa y el poder de acción de cada poema por sí mismo. Y en todo ese engranaje ocupa un lugar nuclear el recurso de la metáfora.

Este es, entonces, el razonamiento: en el gran texto tejido por todos los poemas independientes, en la figura global que ellos conforman, que podríamos llamar *la poesía*, también funciona el principio de recurrencia. Sólo que, en vez de desplegarse de un verso a otro, se despliega entre diversos textos en diversos siglos, en diversas lenguas y a través de diversos emisores. Todos los poemas son las manifestaciones parciales, las células de un supertexto: la poesía.

Más que grato es señalar aquí una rima entre esta idea y la de uno de los ensayos más famosos que se han escrito: «XVII Meditation» [«Meditación XVII»], incluida en el volumen *Poems and Prose* (225-28), del poeta inglés John Donne (1573–1631). Como muy bien se sabe, Donne sintió en un momento de extrema vulnerabilidad (estaba muy enfermo) que la muerte de cualquier persona replicaba o anticipaba de algún modo la propia muerte, la muerte del «yo», porque todos los seres humanos forman parte de la misma unidad. «Nadie es una isla» (227; la traducción es nuestra)⁸³, escribió Donne, ya

⁸² En palabras de Levin, «[c]omo afirma Roman Jakobson, “la función poética proyecta el principio de equivalencia del nivel de la selección al nivel de la combinación”. Más aún, la utilización de estas equivalencias, sean de origen fónico o semántico, no es accidental, sino que, por el contrario, se lleva a cabo sistemáticamente a todo lo largo del poema. Este uso sistemático de las equivalencias naturales consiste en la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes» (*Estructuras* 49-50).

⁸³ «No man is an island [...]».

que todos seríamos partes del mismo cuerpo⁸⁴, capítulos del mismo libro⁸⁵ y terrones del mismo continente⁸⁶, por lo que aquello que le sucede a un individuo revela en cierta manera la condición de todos los demás. Valga también como evidencia de que el poder de estas imágenes no puede ser patrimonio de una sola persona sino de todas. Estamos claramente ante una visión neoplatónica del mundo, pero, en un trabajo sobre poesía, nunca podremos alejarnos demasiado de Platón y, así, las hermosas metáforas de Donne perfectamente funcionan como reflejos de lo que aquí se dice: la poesía es la super-unidad, y cada uno de sus poemas es una parte del cuerpo, un capítulo del libro, un terrón del continente. En cada una de las realizaciones individuales, aparentemente autónomas, que son los textos líricos, puede rastrearse la figura global, la figura total y decisiva, con sus inconfundibles rasgos de origen: la poesía.

En otras palabras, aquello que en un poema debe repetirse (para constituirlo como poema) nos da también una segunda señal, que es acerca no ya de ese poema singular sino de toda la poesía. «Toda la poesía» es también un sistema, estructura u orden de realidad que se organiza sobre factores estables. Estos factores estables deben repetirse, deben estar presentes para otorgar al poema su forma única y su unidad de discurso. Hay, sin embargo, otros factores invariables, aparte de los que atañen al *eje de la selección* y el *eje de la combinación*, o quizá no «aparte» sino simultáneamente activos en dos mundos, en dos esferas complementarias. Algunos factores estables pueden quedar comprendidos dentro de los parámetros formales de ese poema (léxico, métrica, rima) y también representar otros parámetros, más amplios, presentes en *todos* los poemas. El ritmo es un claro ejemplo. Podemos analizar el ritmo en una pieza lírica determinada, pero no ignoramos que «el ritmo» como entidad está situado en el centro de la articulación de todo lo que se llama lírica. Es, entonces, un factor interno y externo al poema al mismo tiempo. Con la metáfora sucede algo similar: se estudian las imágenes, figuras y tropos de cada poema en el correspondiente examen formal, pero

⁸⁴ «[...] that body whereof I am a member» (226) [«ese cuerpo del cual soy parte»; la traducción es nuestra].

⁸⁵ «[...] when one man dies, one chapter is not torn out of the book, but translated into a better language [...]» (226) [«cuando alguien muere, no se arranca el capítulo del libro sino que se lo traduce a un mejor idioma»; la traducción es nuestra].

⁸⁶ «[...] every man is a piece of the continent, a part of the main» (227) [«cada persona es un terrón del continente, una parte del conjunto»; la traducción es nuestra].

la metáfora, ubicada en el corazón del lenguaje poético, remite a todas las infinitas ramificaciones de la poesía, multiplicando su potencia con conexiones, alusiones intertextuales, supuestos que funcionan como base de todo el género.

Claro que la reflexión sobre la metáfora no sólo parte de la Poética, sino de la otra disciplina afín del mundo clásico, es decir, la Retórica. Dos artes que nacen con objetivos divergentes pero cuyos caminos, a partir de la teoría literaria romana, comienzan a fundirse (Cfr. Wahnón Bensusan 31).

En la antigua Grecia, como se observaba al comenzar este trabajo, todos los caminos del lenguaje nacen cruzados entre «poesía» y «filosofía», y esa madeja original nunca desaparece: a veces es posible separar los conocimientos desde una perspectiva específica; otras veces es el encuentro de esas perspectivas lo que nos proporciona una visión real del fenómeno. En el caso de la retórica, comenta Asensi Pérez que surge fundamentalmente como una pragmática, «por una necesidad muy concreta» (I 149) debida la coyuntura histórica que la provoca: hacia el 485 a. C., en Siracusa, un gobierno tiránico expropia tierras de los ciudadanos. Luego se restituye la democracia y ellos deben probar con palabras que las tierras les pertenecen, a fin de recuperarlas, aunque no siempre se tratara de los propietarios auténticos.

Con este episodio se formaliza la necesidad de persuasión en el derecho y en la vida política, como lo demuestra su libro fundacional, la *Retórica* de Aristóteles (que es el más gravitatorio pero no el único texto sobre el tema proveniente de la Antigüedad)⁸⁷. Sin embargo, sólo la primera parte de la *Retórica* está dedicada a los juicios, mientras que la segunda parte se centra en los temas del discurso –que abarcan, podría decirse, la totalidad de la experiencia humana: la felicidad, la ira, el amor, el odio, la vergüenza, la envidia, el carácter según la edad...–, y la tercera parte se ocupa del lenguaje y sus figuras. Todo esto quiere decir que los orígenes de la ciencia retórica son

⁸⁷ Córax de Siracusa (primera mitad del siglo V a. C.), Protágoras de Abdera (c. 485 a. C.-c. 411 a. C.), Gorgias de Leontinos (c. 485-380 a. C.) o Isócrates (436 a. C.-338 a. C.) también escribieron tratados de retórica, sólo que la mayoría de ellos no se ha conservado. El corpus teórico más consistente sobre esa disciplina proviene de la cultura latina: la anónima *Rhetorica ad Herennium* [*Retórica a Herenio*], los diversos tratados que compuso Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) –*De oratore* (acerca de la formación del orador), *Orator* (un retrato del orador ideal), *Brutus* (historia de la elocuencia griega y romana) o *De inventione* (sobre la invención), entre otros– y la monumental *Institutio oratoria* de Quintiliano (c. 35 d. C.-c. 95 d. C.).

tremendamente complejos y nunca pierden de vista la enormidad del objeto de estudio, que es, por supuesto, el lenguaje. Dice Aristóteles: «La retórica es arte porque mira a lo persuasivo en general» (*Retórica* 13), y lo dice, como es su costumbre, en el más literal de los sentidos. «Retórica», de alguna manera, es todo, y la vida del sujeto está signada por su retórica, es decir, por su lenguaje: más tarde, en el siglo XX, se dirá que el sujeto es «un efecto del lenguaje», según la lectura de Lacan realizada por J. Culler (153).

La necesidad de expresarse con fines persuasivos en la vida práctica llevó, sin embargo, a una parte de la tradición a centrarse en el aspecto instrumental del discurso como un «arte» de las palabras que no tenía por qué ajustarse a la verdad para convencer, ya que bastaba para eso el manejo eficaz o ingenioso de los tropos (la *elocutio* o *lexis*), es decir, una adecuada construcción virtual. Una muestra está en lo que Platón pone en boca de los protagonistas del *Fedro*. Este personaje dice:

[...] a quien va a ser orador no le es necesario aprender lo que es justo en realidad, sino lo que podría parecerlo a la multitud, que es precisamente quien va a juzgar; ni tampoco a las cosas que son en realidad buenas o malas, sino aquellas que lo han de parecer. Pues de estas verosimilitudes procede la persuasión y no de la verdad (*Fedro* 52).

En algún punto, Sócrates confirma la tesis de Fedro:

[...] porque es un hecho que quien se propone ser un orador cumplido no necesita en absoluto [...] ocuparse de la verdad en relación con las cosas justas y buenas [...]. Pues en los tribunales a nadie le interesa lo más mínimo la verdad sobre estas cuestiones, y sí, en cambio, lo que induce a persuasión. (*Fedro* 72).

Pero también se refiere a la completa omnipresencia de la retórica en la vida cotidiana:

¿No es tal vez, en su totalidad, el arte retórica una manera de seducir las almas por medio de palabras, tanto en los tribunales y demás reuniones públicas, como en las

reuniones privadas? ¿No es una y la misma en las pequeñas y en las grandes cosas, y no más estimable su empleo correcto en los asuntos serios que en los asuntos sin importancia? (*Fedro* 54).

E, incluso, antes de argüir contra la volubilidad retórica, ya la había relativizado: «Y un arte verdadera de la palabra, dice el Lacedemonio, que no esté ligada a la verdad, ni existe, ni habrá de existir jamás» (*Fedro* 53). Esto quiere decir que la retórica: 1) puede ser un mero artificio discursivo; 2) pero está presente en *todos* los asuntos del lenguaje, y 3) nada impide que sea un arte «verdadero»: tranquilamente puede usarse para defender la verdad.

El conflicto, la doble naturaleza, nace, entonces, con la misma disciplina retórica: todo lo que se dice y se argumenta es intrínsecamente retórico –y esto va a extenderse al mundo escrito– pero, también, está presente la vocación de convencer. «Seducir las almas» es un objetivo amplísimo, que se concentra y se especifica en la vida política y, aún más, en la forense. La cultura romana desarrolló intensamente esta cualidad del lenguaje como herramienta pública. Quizá por este uso tan reconocible del discurso, o simplemente por los extraños caminos de la historia, la retórica quedó confinada a su papel de instrumento, que se basaba a su vez en aquellos tropos y figuras que Aristóteles y otros expertos habían clasificado y definido como parte de la *elocutio*. Puesto que estos tropos y figuras y todo el imperio de la metáfora correspondían al «saber decir» de la poesía, la poética sufrió también una severa reducción de sus dominios a lo largo del Medioevo y el Renacimiento, aunque su finalidad, en este ámbito, no fuera la persuasión sino la «seducción del alma» mediante la bella combinación de imágenes.

Sin embargo, los siglos no pasan en vano, y así, mientras la Retórica fue objeto de apasionadas revisiones y desagravios contemporáneos (Jakobson, Ricoeur, Barthes...), la Poética, por su parte, logró su máxima reivindicación en el siglo XX al constituirse como ciencia formal. Hoy ambas están en el núcleo duro de la superestructura llamada «comunicación»; retórica quiere decir esencialmente «discurso», y «discurso» es la forma del lenguaje, es decir, aquello de lo que está hecha

toda representación lingüística del pensamiento. El cromosoma común es, por supuesto, la metáfora, como también lo anticipara Aristóteles:

Qué es cada una de ellas y cuántas son las especies de metáfora, y por qué esta tiene mucha importancia tanto en la poesía como en la oratoria, ya ha quedado expuesto, como decíamos, en los libros *Sobre poética*; tanto más hay que esforzarse en prosa en buscar estos medios, cuanto que la prosa tiene menos recursos que el verso (*Retórica* 182).

Por la lógica del mismo proceso histórico que devuelve la poética y la retórica a sus verdaderos cauces, la metáfora deja de ser un ornamento para convertirse en la legítima habilitadora del lenguaje: todo, absolutamente todo, es «metáfora», es «imagen», es representación del discurso interno e inabordable de la conciencia. Retórica es entonces discurso, y discurso, por decirlo ingenuamente, es traducción. Es la traducción a palabras de un idioma o código no lingüístico constituido por las naturalezas secretas de la persona. Y es aquí, en esta «traducción» de lo inefable, donde la poesía vuelve a reclamar su territorio, y donde todos los caminos de los antiguos vuelven a encontrarse: la «seducción del alma» no es siquiera la acción de un sujeto sobre otro sino sobre sí mismo. Es la seducción del alma propia lo que está en juego en el trabajo de la persona para forjar su propio relato de existencia, esto es, su lenguaje. La persona se cuenta un relato sobre sí misma. Freud hablaba de la fábula estructuradora del clan en su texto «Der Familienroman der Neurotiker» [«La novela familiar de los neuróticos»], redactado probablemente en 1908⁸⁸; no puede faltar, como un plano distinto del espacio plural aunque integrado en él, una «novela», «fábula», «relato» que estructure al individuo en su soledad, es decir, al «yo». La retórica podría entenderse así como la totalidad del discurso interno que comienza con la fundación de la persona para persuadirse a sí misma de llevar a cabo las acciones de la existencia. Y,

⁸⁸ Este escrito apareció originariamente publicado sin título en el libro de Otto Rank (1884-1939) *Der Mythos von der Geburt des Helden (El mito del nacimiento del héroe, 1909)*.

entre todas las persuasiones, la de la poesía es la que mejor «traduce» aquello que yace en el castillo inaccesible, el castillo kafkiano del «yo».

Para volver al tema central: es innegable que en esta presentación se ha hecho uso de una gran liberalidad y, así, «imagen», «figura», «mito» son casi siempre otros nombres de la metáfora, mientras que «metáfora» es, en el microsistema de un trabajo sobre poética, prácticamente el *Doppelgänger* de «lenguaje». Más allá de su ubicuidad en la historia de la reflexión sobre el arte verbal, a partir del siglo XX la metáfora se volvió realmente inabarcable por su ubicuidad en estudios de lingüística. Todo es metáfora. Acaso Potebnia no estuviera tan tremendamente equivocado, después de todo, y hubiera anticipado el estatus de la metáfora en la ciencia de hoy cuando dijo, según la paráfrasis de Shklovski: «El arte es el pensamiento por medio de imágenes» (55); y luego textualmente: «No hay arte y, en particular, no hay poesía sin imagen» (Shklovski 55). Sólo que la «transmisión de imágenes» es mucho más que la dinámica de la poesía; es – por decirlo con cierta audacia– la dinámica de la comunicación.

Algunos análisis famosos se encuentran en Jakobson (quien observó que el pensamiento opera por metáfora o por metonimia, es decir, por similitud o por contigüidad: «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances» [«Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», 1956]); M. Le Guern (*Sémantique de la métaphore et de la métonymie* [La metáfora y la metonimia, 1972]), Paul Ricoeur (quien mantuvo, a través de *La métaphore vive* [La metáfora viva, 1975], una famosa contienda con Derrida). Carmen Bobes Naves ofrece un seguimiento ejemplar en el volumen que, justamente, así se llama: *La metáfora*. Sin embargo, todos los desbroces y clasificaciones técnicas de la metáfora como procedimiento lingüístico no son de la mayor pertinencia en este punto de nuestro análisis, cuyo objeto general es suscribir la noción de que sin metáfora no hay poesía, como tampoco hay poesía sin musicalidad y sin el «yo» organizador del discurso lírico. Y no sólo no hay poesía sin estos tres componentes, sino que no hay poesía sin los tres componentes *juntos*.

3.2.1. EL INFIERNO DE ISSA

En el haiku de Issa Kobayashi (AA. VV., *Jaikus* 44) que daba inicio al subcapítulo 3.2.,

En este mundo
encima del infierno
viendo las flores,

todo es metáfora: ¿qué son el infierno y el cielo –el Infierno y el Paraíso– sino representaciones humanas por excelencia? En el poema, son las «flores», cuyo territorio es aéreo (están por encima de «la tierra») las que ilustran el mundo celestial: es un mundo de belleza y de perfecta armonía. En lo que podríamos llamar «poesía oriental» –si se nos permitiera tal entelequia– los goces más elevados de la naturaleza son ya un venturoso más allá; por eso, las «flores» verdaderas encarnan un ideal estético, un ideal espiritual.

Carmen Bobes Naves comenta casi como a propósito:

El lenguaje ordinario utiliza el término *altura* en referencia a propiedades físicas y lo considera virtualmente aplicable a sentimientos, ideas, palabras, estatus social, etc., y se habla *de ideas poco elevadas, sentimientos altos, posiciones equilibradas, etc.*, que implican una valoración del espacio y de las direcciones (positivo hacia arriba, negativo hacia abajo; positivo a la derecha, negativo a la izquierda), incorporada a nuestra cultura quizá a través de ideas religiosas (corderos a la derecha, cabritos a la izquierda) y de figuraciones teatrales que se remontan a la Edad media, con una disposición del espacio escénico en el que el cielo, el premio, la bondad, etc., tiene un movimiento ascensional y se sitúa arriba, mientras que el castigo, la maldad, el infierno, etc., está siempre abajo (*La metáfora* 18).

Es una explicación rica y profunda, sólo que la lógica universal, o la poesía colectiva, encontró la manera de desplegar sus visiones de lo superior, lo intermedio y lo inferior en las diecisiete «moras» de Issa Kobayashi⁸⁹, un japonés que no sabía nada de los corderos y los cabritos ni de las figuraciones teatrales de la Edad Media

Sobre el infierno, invocado literalmente en el texto, no hay persona que no tenga sus propias puntualizaciones. En Occidente, el Hades griego y la «selva oscura» de la *Divina Commedia* son imágenes imborrables de nuestro inconsciente colectivo. El poema de Issa parece aludir a la exacta ubicación del sujeto humano, justo en la Tierra, entre el Abajo y el Arriba. Queda por preguntar: si el «infierno» y el «cielo» son dos metáforas capitales, ¿será «este mundo» también una metáfora?

3.2.2. EFABILIDAD Y EXPRESABILIDAD

Quiero escribir, pero me sale espuma

CÉSAR VALLEJO (400⁹⁰)

En 1978, en el campo de la lingüística orientada a la traducción, el filósofo Jerrold J. Katz acuñó el concepto de «efabilidad», si bien la traductología registra una idea muy similar del filólogo alemán Christian Tobias Damm (1699-1778) en el 1700, como se verá en el capítulo siguiente. «Todo lo que puede decirse en una lengua puede decirse también en todas las otras lenguas existentes»⁹¹, podría ser su formulación. No hay una lengua superior a otra en este plano. Es decir, todos los

⁸⁹ Se denomina «moras» a las unidades que miden el peso silábico del haiku. Según Hernández Esquivel, el haiku tradicional se consta de siete moras «distribuidas en tres versos de cinco, siete y cinco moras, respectivamente, que representan una yuxtaposición de imágenes o de ideas que refieren, específicamente, una estación del año» (76).

⁹⁰ Del soneto «Intensidad y altura», uno de los poemas póstumos del poeta peruano recogido en *Poemas humanos* (1939).

⁹¹ En el ensayo «Effability and Translation» (1978), Katz dice: «Each proposition can be expressed by some sentence in any natural language» (209) [«Toda idea puede expresarse mediante una oración en cualquier lengua natural»; la traducción es nuestra]. A continuación observa que todo lo que puede expresarse en una lengua también puede expresarse en cualquier otra.

sistemas de expresión de todos los idiomas hacen posible que una noción sea entendida en cualquiera y en cada uno de ellos, a través de sus propios mecanismos gramaticales, léxicos, metafóricos, etc. Esto explicaría por qué no sólo tenemos acceso a lenguaje formulado en códigos extrañísimos para el Occidente eurocéntrico (el chino, el hebreo, las lenguas precolombinas) sino a códigos que hoy no se llamarían exactamente «lenguas»: antiguos textos egipcios, el inefable y eterno *Poema de Gilgamesh* en la grafía sumeria del 3000 a. C., aproximadamente.

Este inciso de Katz, especialmente importante para la traducción, asegura sin embargo la comunicación en general, ya que podemos estar seguros de que todo mensaje está habilitado para llegar a destino en el cambio de idiomas. ¿Es esta una contradicción con el dicho popular en lengua inglesa sobre lo que está condenado a perderse sin remedio en la traducción, «lost in translation»? No realmente: si bien en la traducción –específicamente literaria– se pierde «todo» lo respectivo a la lengua de origen, es la idea lo que queda asegurado por los nuevos mecanismos lingüísticos. El principio de efiabilidad resulta particularmente útil para explicar que la equivalencia entre las lenguas nunca puede medirse palabra por palabra, aunque en ocasiones este sea el caso (en un diccionario, por ejemplo): una única palabra de la lengua de origen puede requerir dos o más, o una frase entera, en la lengua de destino. Esto no invalida el pasaje de las ideas, ya que dicho pasaje, en razón de la lógica comunicativa del lenguaje, no es cuantitativo sino cualitativo.

Es decir: un solo término puede no tener un equivalente de uno a uno en otro idioma, pero siempre, indefectiblemente, será posible expresarlo con dos o más términos, o incluso con una oración.

Por eso, un problema aparte es la barrera natural que impone una lengua determinada, y que, según se verá en la sección siguiente, obliga a reconstruir el texto «desde el principio», como en el Génesis. La reconstrucción es ciertamente lingüística, pero, a diferencia de Yahvé, el traductor no está rodeado de la nada, ya que su mundo es el mundo del texto original. Trabaja con un plano diseñado por el emisor poético. Como dice Octavio Paz: «[...] al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al

traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos» (*Traducción 23*).

En primera instancia, el traductor es un receptor de la palabra dada, un intérprete: es en la segunda instancia donde el traductor debe combinar las estrategias consensuadas de la recepción con sus propias e individuales estrategias de emisión textual, pues su trabajo requiere la manipulación de la palabra. La recreación del texto por parte de un receptor puro sucede en un plano intelectual, en parte psicológico (todo sucede en sus pensamientos, modelados por su personalidad, por su experiencia); la recreación del texto por parte del traductor se asemeja, en su segunda fase, a la estrategia ejecutiva del autor, con la diferencia de que él *ya cuenta* con el texto del autor, mientras el autor debió crear su texto *ex nihilo*: un texto que antes de él no existía. Estas puntualizaciones quieren separar lo específico y consustancial de cada tarea y cada función (emisor, receptor, traductor), aunque todas ellas comparten, en un plano simbólico, los resortes de la «creación del mundo», la creación de la realidad. El emisor (el poeta) produce un texto sin libreto previo. El traductor produce un texto *con* libreto previo. El receptor toma uno u otro de estos libretos y produce a partir de él su propio modelo alternativo de las cosas.

Volviendo al principio de efabilidad, este es el proceso aquí referido: sobre la noción «aquello que se diga en una lengua puede decirse en cualquier otra» deben actuar las fuerzas del pensamiento y finalmente las de la producción lingüística.

Esta propiedad del lenguaje no es señalada aquí sólo por su valor en el campo específico de la traducción (poética, en este análisis) sino por su semejanza con la textualización en general. ¿No podría decirse que la emisión poética es también una «traducción del mundo»? Al comenzar su ensayo sobre el problema de la traducción, Octavio Paz afirmaba: «Aprender a hablar es aprender a traducir [...]» (*Traducción 9*). La premisa es igual para todos. Por su parte, el poeta es, al principio del proceso, un receptor de lenguaje sin codificar, o bien cifrado en otro u otros códigos (imágenes, percepciones, intuiciones, sucesos, pensamientos no verbalizados). Este lenguaje proviene del mundo exterior, «la realidad», pero al mismo tiempo es aprehendido e interpretado por la cognición interna de la persona (de otro modo, no podría entenderse

como lenguaje, ya que «el mundo» no habla por sí solo: alguien debe captar un texto en él). En esta cognición interna intervienen los mecanismos de conceptualización propios de la persona y su impulso de transformación en lenguaje (la Musa, una vez más). El poeta, según este modelo, «lee» el mundo (externo e interno) y se dispone a traducir su lectura de códigos múltiples a una lengua sistematizada. Como en todos los casos, esta traducción es elaboración, es decir, no se trata simplemente de cambiar una cosa de un envase a otro: pasar el mensaje a un nuevo código es también cifrar el mensaje, formularlo, volverlo inteligible. Esta «formulación» es la composición. El poeta, que leía el mundo (el instante, la imagen, el acontecimiento, una porción de realidad) se desplaza hacia la función de emisor, de articulador, de «escritor».

Es así como el poeta finalmente dice aquello que quiere decir. Y esto nos sitúa en el corazón del problema, resuelto en la teoría pragmática mediante el principio de expresabilidad de John Searle, según el cual todo aquello que se quiere decir se puede decir. En el volumen *Speech Acts* (1969) Searle lo expresa de esta manera: «el principio de que cualquier cosa que pueda querer decirse puede ser dicha» (*Actos* 28). Esta línea ideológica es constitutiva de la emisión poética y sustenta en lo esencial el ulterior concepto de efabilidad: lo que se quiere decir se puede decir, y, una vez dicho en una lengua, se puede reproducir en todas las demás, como las infinitas cabezas de la Hidra. Sólo hace falta decirlo una vez para que se multiplique eternamente.

Al respecto, comenta Umberto Eco en *La ricerca della lingua perfetta*:

Finalmente [...] una lengua natural pretende ser *omnifable*, es decir, capaz de dar cuenta de toda nuestra experiencia, física y mental, y capaz, pues, de poder expresar sensaciones, percepciones, abstracciones, hasta llegar a la pregunta de por qué existe el Ser y no la Nada. Es cierto que el lenguaje verbal no es completamente efable (inténtese describir con palabras la diferencia entre el perfume de la verbena y el del romero) y, por tanto, debe valerse de indicaciones, gestos, inflexiones tonales. Sin embargo, de entre todos los sistemas semióticos es el que posee un mayor y más satisfactorio grado de efabilidad, y por este motivo casi todos los proyectos de lengua perfecta se remiten precisamente al modelo del lenguaje verbal (*La búsqueda* 22).

Es decir, aun con toda su falibilidad, la lengua tiene un poder no igualado por otro «sistema semiótico», por otro lenguaje, pero esta es apenas una comparación. La lengua, por sí misma, y sin ser medida con otros sistemas de comunicación, posee la propiedad ideal de la explicitud. Según el paradigma clásico, la comunicabilidad absoluta emana de la música, superior entre las artes, pero su misma abstracción le impide estructuralmente ser explícita, mientras que las palabras están diseñadas para dar su nombre a cada cosa de la realidad. Confucio (551 a. C.-479 a. C.) dijo, famosamente: «Si los nombres no son correctos, si no están a la altura de las realidades, el lenguaje no tiene objeto. Si el lenguaje no tiene objeto, la acción se vuelve imposible y, por ello, todos los asuntos humanos se desintegran [...]» (29). Precisamente, el ejemplo de Eco (describir la diferencia entre el perfume de la verbena y el del romero) señala un punto ciego de la lengua común –todos percibimos la dificultad de esta descripción– pero el papel de la poesía, de la lengua poética, es decir lo que no se podía decir de otro modo, y ese es también su compromiso de existencia. ¿Quién necesita, en el comercio cotidiano o en la industria del perfume, los versos que compuso el poeta griego Konstantinos Kavafis (1863-1933) para el poema «Ítaca», fechado en 1911?:

[...] detente en los emporios de Fenicia
y adquiere hermosas mercancías,
madreperla y coral, y ámbar y ébano,
perfumes deliciosos y diversos,
cuanto puedas invierte en voluptuosos y delicados perfumes [...] (46).

Sin embargo, no puede negarse que forman parte del mundo y de la historia de sus más imperecederas representaciones. Se podía decir, se dijo, y lo dicho, dicho está.

El conflicto central de los poetas, de los emisores poéticos, es sin embargo ese poder decir lo que quieren decir. Dicha preocupación por «poder decir» se manifiesta explícitamente en sus comentarios, cartas, entrevistas, diálogos, charlas, intervenciones públicas, que dan cuenta de una búsqueda inflexible del lenguaje exacto, pero no deja de ser una paradoja en muchos órdenes. El primero sin dudas corresponde al principio de expresabilidad de Searle, que, podría aducirse, es «apenas» una resolución teórica, y

que clausura el problema con un lapidario: «se puede decir». En todos los niveles de la praxis, no obstante, es bien apreciable que no sólo se podía decir, sino que se dijo, y fue rigurosamente registrado en lengua escrita en cuanto hubo oportunidad. Con esto volvemos, fugazmente, a los orígenes de la escritura y la ansiedad de las civilizaciones por fijar sus creaciones poéticas en caracteres gráficos permanentes: ya se dijo, ahora no puede perderse. Con la escritura, la sociedad no deja de asegurarse de que aquello que, en efecto, se dijo pueda volver a decirse indefinidamente, pero *con su exacta formulación*, no de cualquier otra manera. Ya que es esta formulación lo que establece la identidad del mensaje. El mensaje es lo que es por cómo está articulado. Esto es: se puede decir, y *de esa manera*, porque, de hecho, se *debe* decir de esa manera para no adulterar su sentido esencial. (Este es, por cierto, otro saber que la poesía ha legado al psicoanálisis, donde la inalterabilidad de la palabra emitida es el principio máximo).

Por otra parte, la búsqueda de lenguaje preciso –un inflexible pero igualmente gozoso trabajo existencial, en el caso de los emisores poéticos– no es oxímoron de «dejar dicho» lo que había que decir. Lo que queda perfectamente articulado con cada poema, con cada texto, se cierra en esa construcción particular, pero la búsqueda continúa con el siguiente mensaje que habrá que decir la próxima vez. La emisión de poemas replica aquí todos los procesos vitales de un sujeto en funciones: concluir un ciclo particular (un texto, un poema) no invalida, de ninguna manera, el imprescindible impulso hacia el lenguaje que define la existencia de «los poetas», su razón de ser como grupo específico entre todos los grupos sociales. Una vez terminado el poema en curso, una vez que el poema del presente ingresa en el pasado, todos los poderes de la persona quedan vacantes para el poema que vendrá, pero cambiados, enriquecidos por lo que acaban de producir. En el hecho de poner un poema en el exterior la persona ha aumentado su patrimonio interno, más allá de los resultados lingüísticos que consiga.

Por último pero nunca menos importante, la reivindicación perpetua de la poesía se basa justamente en su promesa de decirlo todo, y de decir lo que no se podía decir por ninguna otra vía (un atributo de base que comparte con la metáfora, que permite decir lo que no era posible mediante la lengua literal).

3.2.2.1. Los cuervos de César Vallejo

El verso que encabeza el apartado 3.2.2. («Quiero escribir, pero me sale espuma») es también el comienzo del famoso soneto «Intensidad y altura», de César Vallejo (1892–1938). Esas podrían ser las palabras para todo conflicto del emisor poético en la composición (que solemos imaginar en el contexto de una hoja blanca, a punto de escritura; pero no excluyen una instancia más general y amplia de organización del lenguaje, que podría ser la que se inscribe en la mente o en la conciencia en el caso de los poetas orales): quiero escribir, *pero...* quiero decir algo *pero...* hay un mensaje que quiero entregar *pero...* Y lo que falta no es el mensaje ni la disposición del emisor, sino la forma de articularlo. «No sé cómo decir lo que quiero decir», podría ser su paráfrasis, y esta es realmente una de las más fértiles imposibilidades poéticas, porque declararla es anularla. Así es como lo hizo Vallejo y cada sílaba parece destinada a corroborar esta sección:

«Intensidad y altura»

201

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva (400).

Si esta es la manera de no poder decir algo, hay que reconocer que es una gran manera de no decirlo. Primero, el personaje quiere escribir pero le «sale espuma», lo cual, a la sazón, tuvo que ser un gran espectáculo para eventuales testigos; cuando se atolla, lo cuenta con ese verbo tan poco expresivo que nadie lo comprende jamás; enseguida aparecen las cifras y las pirámides, que vienen a ser la enormidad de todo lo que el pobre individuo no logra articular. Es tan terrible la situación que se siente puma, un estado verdaderamente inapropiado para la composición lírica –con todos esos dientes, ojos glaucos binoculares y garras retráctiles–; ni hablar de los laureles que sobre él se transforman en cebollas: la metamorfosis que le faltaba a Ovidio. En cuanto a la «toz» –que nunca sabremos exactamente qué es y que de ninguna manera suena a explosión glotal– y a la progenie de los dioses, poco podría agregarse a todo lo que no dicen esos versos.

Es tan terminal este destino que todos somos invitados a un festín de pasto y lágrimas, los ingredientes de nuestra propia alma llena de desdicha. Y tal desdicha no es sino la de no poder hablar correctamente, no poder decir lo que teníamos que decir por nuestras vidas y por Júpiter Tonante, de modo que a esta calaña de ser «herido» por su gran fracaso, incapaz de producir, lo único que le queda es invocar al cuervo con la esperanza de que el cuervo pueda por fin iniciar el ciclo de la creación, es decir, fecundar la cuerva. Es casi una marca de la especie (los poetas) identificar la poesía con pájaros, y los cuervos, desde el mismísimo *Poema de Gilgamesh*, nunca han sido inocentes y lo saben: las habladurías son tremendas después de Poe, que puso al cuervo a explicar la filosofía de la composición⁹².

Por eso los poetas, que suelen quejarse de sus límites con el lenguaje y de la inefabilidad de la realidad abiertamente –no sólo en poemas, sino en conversaciones, cartas, entrevistas, etc. (san Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer, Paul Celan, Vicente Huidobro...), realizan así lo que con afecto podría llamarse «preterición positiva»: no puedo decir algo, no voy a decirlo... mientras lo estoy diciendo con todos los recursos líricos que tengo a mano, y si no los tengo los invento en este instante. La

⁹² Nos referimos al ensayo de Poe «The Philosophy of Composition» [«Filosofía de la composición»], de 1846, donde el escritor norteamericano explica con todo lujo de detalle el proceso de creación de su conocido poema «The Raven» y el método que siguió para elaborarlo.

prueba palmaria es Vallejo, quien no dijo lo que no podía decir en catorce versos endecasílabos que resuenan en el concierto de la lengua castellana para siempre jamás, y también el día después.

3.2.3. *LOST IN TRANSLATION*

Cansado de todos los que llegan con palabras, palabras, pero no lenguaje,
parto hacia la isla cubierta de nieve.

Lo salvaje no tiene palabras.

¡Las páginas no escritas se ensanchan en todas direcciones!

Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve.

Lenguaje, pero no palabras.

TOMAS TRANSTRÖMER (*El cielo* 43⁹³)

203

Si bien el problema de la traducción no es sustancial para este estudio, cuyo principal interés concierne a la génesis de la poesía, la traducción de poesía sí roza preguntas centrales sobre «lo lírico» que deberían consignarse. Y esto es porque «lo lírico» es un aroma esencial en cada aspecto discutido hasta aquí: el ritmo, el silencio, la metáfora, la efabilidad, la comunicabilidad nuclear del lenguaje.

Por ejemplo: ¿qué es lo que se pierde en la traducción, según la conocida frase? Todo. Lo aquí aludido es la traducción literaria, pero, mucho más específicamente, la de poesía: aquello que se pierde en la transformación de un idioma a otro es igual a todo, es una verdadera metamorfosis. En primer lugar, no pueden conservarse las palabras, que encarnan la unidad conjunta de sentido y sonido que específicamente ha seleccionado el emisor del texto. Esta selección de palabras es precisamente lo que da existencia y razón de ser a su trabajo, pero desaparece en el nuevo idioma. Sobre el

⁹³ Es el poema titulado «Från Mars –79» [«De marzo del 79»], cuya versión original en sueco es la siguiente: «Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk / for jag till den snötäckta ön. / Det vilda har inga ord. / De oskrivna sidorna breder ut sig åt alla håll! / Jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön. / Språk men inga ord» (*The Deleted* 28).

tema han escrito casi todos los que se han ocupado de la traducción literaria. En su manual *Textos clásicos de teoría de la traducción* (1994), Miguel Ángel Vega cita una verdadera constelación de autores de distintos campos de la escritura a través de la historia: san Agustín (354-430), Dante, Martín Lutero (1483-1546), George Chapman (1559-1634), Wilhelm von Humboldt, Arthur Schopenhauer (1788-1860), Benedetto Croce (1866-1952), Walter Benjamin (1892-1940) y un cuantioso y muy significativo etcétera. Por su parte, Amparo Hurtado Albir, en otro manual de traductología, cita a Henri Meschonnic (1932-2009), Efim Etkind (1918-1999), Anton Popovic (1933-1984), Gideon Toury (1942-2016), también entre muchos otros. En la traducción específica de poesía, algunos nombres son James S. Holmes (1924-1986), André Lefevre (1945-1996), Burton Raffel (1928-2015), Teodoro Sáez Hermosilla, Josep Marco Borillo... El mismo Borillo cataloga, a su vez, a Salvador Oliva, Eustaquio Borja, Mary Snell-Hornby y algunos más. Por lo tanto, si hay algo que no falta son análisis de la traducción literaria, una praxis que comenzó seguramente muy cerca de la irrupción de la escritura, cuando la crisis de Babel pasó a la materialidad de los signos gráficos.

José Martí (1853-1895), en una gran reflexión sobre la paradoja de base, inventó un término realmente interesante: «transpensar». Así lo argumenta en el prólogo a la traducción que de *Mes fils* (1874) de Victor Hugo (1802-1885) realizó el poeta cubano al año de su publicación en Francia:

Dificultades graves. Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, yo creo que traducir es transpensar; pero cuando Victor Hugo piensa, y se traduce a Victor Hugo, traducir es pensar como él, impensar, pensar en él. [...] el deber del traductor es conservar su propio idioma, y aquí es imposible, aquí es torpe, aquí es profanar. Victor Hugo no escribe en rancés: no puede traducírsele en español. Victor Hugo escribe en Victor Hugo [...]. De otros, traducir es pensar en español lo que en su idioma ellos pensaron (16).

Este es, entonces, el problema: en la lengua con la que se compone un texto – poético en este caso–, la palabra, como parte de un sistema gramatical que le permite dotar de valor a otras palabras y, a su vez, ser irradiada por ellas, ocupa un lugar

intocable en la estructura. El teórico glosemático Adolf Stender-Petersen (1893-1963) lo llamaba, en *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature* [*Bosquejo de una teoría estructural de la literatura*, 1949], «instrumentalización»: existe una relación semiológica entre los elementos de un sistema particular. Así lo explica Domínguez Caparrós (*Teoría* 343):

Piensa Stender-Petersen que entre los elementos lingüísticos escogidos con una intención particular (sonidos, vocabulario, giros sintácticos...) y los elementos del plano del contenido hay una relación de signo o de conmutación, por tanto una relación semiológica. Es decir, que si se cambia una palabra, por ejemplo, cambiará también un elemento del plano del contenido artístico.

Una vez más: con sólo cambiar una palabra, cambia una totalidad constituida por múltiples aspectos y, consecuentemente, cambia el contenido artístico. La estructura (gramatical) es, a su vez, hija de las posibilidades generales de esa lengua específica y de la modificación que sobre ella ha ejercido este usuario particular, el emisor poético, para que el atributo del texto sea la musicalidad propia del lenguaje lírico. Dicho de otro modo, las palabras son parte de la estructura y la estructura queda determinada por el orden especial de las palabras, a fin de que el lenguaje del poema preserve su cualidad lírica, su melodía de origen (sea esta la que deba ser: el texto lírico puede sonar estilizado, coloquial, desafiante, informativo, etc., pero sólo al emisor le es dado decidir este registro). Claro que, al decir «melodía de origen», la alusión es inevitablemente a la *lengua* de origen, posibilitadora de los sonidos y su combinación. La gramática y las palabras están selladas, entonces, por el ritmo que emana del idioma y su modulación específica en ese texto, y todavía mucho más profundas que las palabras se encuentran las sílabas, como la carga de energía en el interior de un átomo. La unidad mínima de ritmo –y su verdadera matriz– radica en la sílaba, formada a su vez por uno o muy pocos fonemas, una o muy pocas «letras».

Destaca Borges, en su conferencia «La música de las palabras y la traducción», pronunciada en la Universidad de Harvard durante el curso académico 1967-1968, la imposibilidad de la traducción literal:

Llegamos ahora a otro problema: el problema de la traducción literal. Cuando hablo de traducción literal, estoy usando una metáfora muy extendida, puesto que si una traducción no puede ser fiel al original palabra por palabra, aun puede ser menos fiel letra por letra (*Arte* 84).

Traducción literal es, entonces, una frase acuñada para denotar una fidelidad de espejo, fidelidad que, por otra parte, constituye un nuevo problema: ¿cuál es la fidelidad que debe observarse? Borges, en la misma conferencia, señala, entre otras cosas, que a veces lo literal no es lo fiel⁹⁴, y sugiere que lo que debe preservarse en el cambio de idioma es la belleza y la posibilidad de asombro estético. Pero, volviendo a la sílaba: esta fundamental moneda, esta pulsación del ritmo dentro de la palabra y dentro de la frase no puede preservarse en el pasaje a otro idioma. ¿Qué sucederá, entonces, con la premisa de que el texto original no debe ser modificado? Sobre este punto sostiene Gadamer que el poema es el *texto* arquetípico, que no puede ni debe ser alterado, a fin de conservar su razón de ser:

Porque el poema puede hacer esto, ser esta forma de existencia, la palabra poética es, más que cualquier otra, un texto. Es decir: algo que debe ni puede modificarse, razón por la que se resiste tan fieramente a la traducción en otras lenguas. La palabra «texto» expresa, en sentido literal, un tejido o entramado. De cada hebra singular surge un todo inseparable. Así, de muchas palabras y sonidos surge un poema como una unidad tan entramada que lo único que lo distingue es la uniformidad del tono (*Gedicht* 169; la traducción es nuestra)⁹⁵.

Este problema no tiene solución dentro de sus propios parámetros, ya que salir del sistema de la lengua significa la destrucción de esa lengua, su cese de existencia. Un

⁹⁴ «Si “Good morning” se tradujera por “Buena mañana” nos parecería una traducción literal, pero difícilmente una traducción fiel» (*Arte* 85).

⁹⁵ «Weil das Gedicht dies vermag, so ein Bestand zu sein, ist solches Wort mehr als alle andere ein Text. Das heißt, es ist etwas, an dem nichts geändert werden darf und kann, weshalb es sich gegen Übersetzung in fremde Sprachen so grausam sperrt. Das Wort «Text» ist im eigentlichen Sinn Ausdruck für ein Gewebe. Da wird aus lauter einzelnen Fäden ein untrennbares Ganzes. So ist auch ein Gedicht aus vielen Worten und Lauten eine solche Einheit des Ganzen geworden, die sich eben durch die Einheitlichkeit des Tones auszeichnet».

poema, entonces, debe ser reconstruido desde los cimientos en la lengua de destino, pues nada ha permanecido de su formulación, de su *forma*, en el verdadero territorio lingüístico: sólo por azar dos palabras pueden parecerse, sólo por azar pueden tener la misma cantidad de sílabas. En dos lenguas emparentadas, el acento incluso puede coincidir dentro de ambas palabras, la original y la traducción: «Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura», de la *Divina Commedia* de Dante, se parece bastante a «A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura», en la traducción de Ángel Crespo (Alighieri 9). Pero, salvo excepciones como esta, la ubicación de la palabra en la frase raramente permanece. Aquí, el imperio de la gramática prácticamente oscurece todo lo demás, ya que son las habilitaciones gramaticales las que permiten buscar en la lengua de destino el «significado» que fue posible captar en el texto original. Es verosímil, según estos cálculos, que el poeta –el emisor poético– opere naturalmente más concentrado en la palabra, mientras que el traductor deberá comerciar de modo más abierto con las estructuras y el orden de la frase, aunque tampoco pueda perder de vista los sonidos de las palabras, pues su musicalidad es lo que define al poema en primera instancia, en cualquier idioma.

Es en este punto cuando se hace inevitable, dentro del campo de la traducción, atender a los conflictos, teorías y estrategias propios de la disciplina, aunque esta segunda parte (la versión en otra lengua) no es una preocupación de este estudio. El problema queda registrado exclusivamente por su relación con la primera parte, la que concierne a la lengua de partida, generadora y formuladora del «texto». Como indica Gadamer, la figura original de este texto no puede ser alterada. El problema de base se formula así: si el texto poético no se puede cambiar en ninguna de sus partes constitutivas, ¿qué sucede con la traducción? ¿No es la traducción un absurdo, un contrasentido, una paradoja? El objetivo de llamar la atención sobre este conflicto es simplemente justificar o argumentar cómo un código se reencarna en otro código sin destruir el mensaje original.

Nos enfrentamos, como se ha dicho, a una paradoja, y es por eso que mencionamos el problema de la traducción: el texto, y específicamente el texto poético, es un molde inviolable, en el que cada signo debe permanecer en el lugar exacto que le asignó el emisor. Es decir, no solamente las palabras y su orden, sino la puntuación, la

ortografía y la longitud del verso son inscripciones eternas, o lo son idealmente, aunque distintas versiones de un mismo poema a veces quedan en la historia como equivalentes, cuando no es posible identificar la forma última que dispuso el autor.

Como ejemplo podemos mencionar el soneto de César Vallejo «Intensidad y altura», ya citado en otra sección anterior, en el que figuran estos versos:

No hay toz hablada que no llegue a bruma,
no hay dios, ni hijo de dios, sin desarrollo (400).

Mucho se ha especulado sobre esta grafía de la palabra «toz»: ¿ortografía deliberada o error tipográfico?, es la pregunta que consta en nota al pie de página en la edición que hemos consultado (*Obra poética*, 1988). ¿El término deseado podía ser «tos» o acaso «voz», o bien «toz» es intencional? Ante la imposibilidad de saberlo, el código es respetar la versión original y, así, el poema se conserva con su extraña palabra. En el caso de las «versiones diferentes» pero extremadamente parecidas de un mismo texto, estas versiones han llegado a asociarse incluso a distintos autores, como ocurriera en la poesía española con el «Soneto a Cristo crucificado», poema anónimo atribuido a san Juan de Ávila, a santa Teresa de Jesús, a san Francisco Javier (1506-1552), a san Ignacio de Loyola (1491-1556) o a Lope de Vega.

Aun con todos los accidentes que acechan al mensaje poético a través de la historia, las teorías seculares coinciden en esta observancia del texto madre, en la característica memorabilidad del poema y en su resonancia única, pero nada de esto resistirá el pasaje a otra lengua, donde la nueva construcción deberá ser tratada como un nuevo texto madre con sus propias memorabilidad y resonancia. Y cada traducción del poema original puede aspirar a este estatus, mientras los receptores las admitan como válidas. Borges decía, en «La música de las palabras y la traducción» (*Arte* 79), que un verso específico del poema «Noche oscura del alma», de san Juan de la Cruz, le parecía aún más hermoso en la traducción al inglés hecha por el poeta sudafricano Roy Campbell.

Podemos asumir, de este modo, que el texto lírico es inmodificable dentro de su propio sistema, es decir, dentro de su propia lengua, donde no se permite ningún cambio que no provenga de la mano del autor. Fuera del idioma original, las reglas son distintas por la propia naturaleza del lenguaje, v. gr., la lógica; pero ese cambio de reglas es también parte de la lógica. No podríamos, de otro modo, tener acceso no sólo a poesía escrita en otras lenguas, sino en lenguas con diferentes alfabetos o sistemas de inscripción. Habría sido por completo imposible recuperar, por ejemplo, el primer poema registrado en la historia, el *Poema de Gilgamesh*, redactado en caracteres cuneiformes en la antigua civilización sumeria. Sin embargo –y esta es quizá la mayor consecuencia de la paradoja, la más relevante–, la poesía no «se pierde» con la traducción, como no «se pierde» de un milenio a otro, de una cultura a otra y de un punto del globo al otro. Algo central en ella, contra toda previsión, permanece incluso más allá de su forma de origen, lo cual significa que la poesía es forma pero es también algo más, y lo es al mismo tiempo. Cuando el sonido, la musicalidad y la visualidad del poema sufren una reencarnación en una lengua nueva, los soportes de esta segunda identidad siguen siendo las metáforas de base y el sempiterno «yo». Las «metáforas de base», por su parte, también pueden requerir transformación, si la lengua de destino opone un conflicto para la comprensión de la metáfora original.

Finalmente, es el «yo» –la poesía– lo que sostiene, en primera instancia y última, el texto con su idea. Esto quiere decir que, de los tres ejes constitutivos de la poesía –la música, la metáfora y el «yo»–, es el «yo» o la identidad lírica lo que vuelve a nuclear y a dar vida a los otros dos. Es por la identidad lírica que el poema se reconstituye en cualquier cambio de sistema.

En Derecho se habla de interpretar el «espíritu de la ley» para connotar el centro de la cuestión, el sentido de las normas redactadas con las palabras de una gramática. De igual manera, la traducción está obligada, por su misma razón de ser, a interpretar el espíritu del texto, sean cuales sean el método y la ideología implicados en esta operación, clásicamente resumidos en dos vías complementarias: la literalidad y la libertad para adaptar las ideas a la lengua de destino. Dice Miguel Ángel Vega en su antología sobre la teoría de esta disciplina (57):

Toda la historia de la teoría de la traducción gira alrededor de la polaridad «literal / sensual». Es la realización específica de la dialéctica hegeliana: el yo y el no yo se enfrentan y el uno exige el respeto absoluto que el otro le niega. O el eterno retorno heracliteano con tema y variaciones.

Es por esta confianza en que toda estrategia de traducción ha de preservar el espíritu del texto que podemos recuperar y conocer escritos que serían de otro modo inexpugnables para nosotros, tan arcanos como la galaxia GN-z11 (que es, hasta la fecha, la más lejana del universo conocido). Esta y sólo esta es la razón de que sepamos lo que le sucedió a Li Bai en el Templo de la Cumbre, los terribles efectos de la muerte de Enkidu en su amigo Gilgamesh y el contenido de los papiros con que se componía el *Libro de los muertos* en el antiguo Egipto, siglos y hasta milenios antes de Cristo; salvo, claro está, para los que dominen estas y todas las lenguas y grafolectos originales *en literatura*, que no es lo mismo que dominarlos en las ciencias duras y en la conversación común. Este mismo trabajo, sin ir ni un suspiro más lejos, está saturado de traducciones de obras en verso y en prosa. ¿Cómo podríamos citarlas y trabajar con ellas si no confiáramos en percibir el espíritu de todos y cada uno de esos textos?

No interesan aquí los conflictos y modelos propios de los estudios de traducción –si se debe preferir la literalidad a la literariedad, por ejemplo, lo cual, como se ha visto, es la polémica de base de toda la práctica–. Estas páginas reconocen como un axioma que las traducciones sencillamente hacen lo que deben hacer, lo que es propio de la lógica y efecto de las posibilidades humanas: darnos el material de lectura en nuestra lengua. Se ha dicho desde el primer momento que la lengua de origen desaparece incontestablemente en la traducción: si la traducción no hiciera lo que hace, que es revivir al poderoso Fénix de sus cenizas, para nosotros ni siquiera tendría sentido el concepto de «lengua de origen», porque el texto, redactado en un idioma y tal vez en un alfabeto o grafía inaccesibles, directamente no existiría como tal; sería un objeto que se puede observar pero no entender. Nuestro acercamiento ni siquiera propone una defensa de la traducción, sino apenas una constatación de los hechos. Que son los siguientes: vivimos en Babel, no hay una lengua única, y disponemos de un sistema para comunicarnos a pesar del psicodélico enjambre de palabras.

Es verdad que en ocasiones nos enfrentamos a una pléyade de traducciones de un mismo texto. Muy notables, por la extrema síntesis que deben reflejar, son las diferencias en las versiones de haikus japoneses, por ejemplo. ¿Puede esperarse acaso que las traducciones –es decir, las formulaciones en nuevas lenguas– coincidan, cuando ya todos hemos admitido que ninguna lectura es igual a otra, incluso para el mismo lector? Si la interpretación subjetiva de un texto es inevitable en su recepción, su reformulación será consecuente con este punto de partida. El texto original es lo que permanece, pero la conciencia del receptor es un magma de movimiento perpetuo: eso es, naturalmente, también un traductor antes de realizar su trabajo. La inscripción en la lengua meta vuelve a fijar los signos que vuelan, giran, zigzaguean y se deslizan imparables en la intimidad de los pensamientos: esto es exactamente lo que dice Paz (*Traducción 22*).

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje.

El texto traducido es una nueva base, una nueva piedra de toque donde afirmarse; no está hecho con sus mismos materiales externos, pero debe responder a las mismas ideas, al mismo espíritu. Esto es lo conflictivo, porque: ¿cómo asegurar el mismo espíritu? El traductor / la traductora no sólo son personas diferentes de los autores (salvo en los casos minoritarios en los que el autor traduce su propio texto), sino que pueden estar terriblemente alejados entre sí por siglos y fronteras. Es aquí donde, una vez más, una explicación conciliadora se sitúa fuera del «yo» individual: en el espacio colectivo de la cultura y, muy especialmente, en la voluntad o proyecto de lo que estamos llamando «la poesía». Si la poesía tiene un proyecto que se realiza a través de la lengua, este debe forzosamente trascender las lenguas una por una y situarse en un lugar extralingüístico, donde los mensajes profundos se gestan y son irradiados en todas direcciones, es decir, hacia cualquier gramática y cualquier cosmovisión.

Aparentemente, mucho antes de Jerrold Katz hubo un precursor del principio de efabilidad, según refiere M. A. Vega (41):

El director berlinés Damm, colaborador de las *Beyträge* de Gottsched⁹⁶, llegaba a afirmar categóricamente «dass alle in einer menschlicher Sprache und von Menschen geschriebenen Bücher auch in eine andere menschliche noch lebende Sprache übersetzt werden können» (41)⁹⁷.

Puede agregarse el siguiente argumento a la hipótesis de este trabajo: si la Musa encuentra la manera de irradiar su mensaje a través de todos los poetas en el tiempo y el espacio, ¿cómo no va a operar también a través de los traductores? No tendría sentido tomarse todo el trabajo de «enajenar» o «endiosar» a emisores poéticos de toda condición a través de la historia para luego olvidarse completamente de los traductores.

212

Cuando se piensa en la cadena de agentes de la Musa, en la fulguración de la piedra heraclea, los traductores son necesariamente un anillo que antecede a la recepción, es decir, a la sociedad en general. Ya se ha dicho y argumentado, en estudios de traducción, que los traductores comparten con los autores un aspecto de la potestad de la realización del texto, y es así como logramos comunicarnos a pesar de las barreras del swahili, el noruego, el vasco, el quechua y todos los idiomas que ignoramos.

Todo el tiempo se nos presenta, en los problemas de la poesía, en la reflexión sobre la poesía, la necesidad de explicar diversos funcionamientos por un factor global, colectivo, trascendente, integrador, capaz de justificar cada singularidad con un principio absoluto. El óbice que suponen las lenguas distintas no es, en este plano, mayor que el óbice que suponen las personas distintas. Los solitarios individuos

⁹⁶ La obra citada del filósofo y escritor alemán Johann Christoph Gottsched (1700-1766) se titula *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* [Contribuciones a la historia crítica de la lengua, la poesía y la elocuencia alemanas], publicada en Leipzig en 1734. Su «colaborador» fue el filólogo clásico Christian Tobias Damm, autor del concepto de traducción que parece un antecedente del de J. J. Katz.

⁹⁷ «[...] que todos los libros escritos por personas en una lengua humana se pueden traducir a cualquier otra lengua humana viva» (la traducción del alemán es nuestra).

imprimen su estilo y su voz al mensaje, exactamente como las lenguas, que no son nada si no se ponen en relación con otras lenguas en un mundo que siempre, sin excepciones, ha sido de arena movediza. Desde los ojos y para los poderes de una persona, superar los límites de una gramática, de la individualidad y, por supuesto, de la propia muerte es imposible, pero para los sistemas y proyectos transpersonales –la biología, la aritmética, la poesía– no sólo todo esto es posible, sino que también sucede. «En nuestras caras», como se dice jocosamente en inglés⁹⁸.

San Agustín, que aconsejaba saber hebreo y griego para leer mejor las Escrituras y salvar así cualquier opacidad causada por las traducciones, decía aún en su obra *De doctrina christiana* [*De la doctrina cristiana*], escrita entre 396 y 426:

Acontece que no se ve cuál sea el verdadero sentido de un mismo pasaje cuando muchos autores intentan darlo a conocer, según la capacidad y el discernimiento de cada uno, si no se coteja con el original la sentencia traducida por ellos; y muchas veces, si el traductor no es doctísimo, se aparta del sentido del autor [...] (cit. en Vega, *Textos* 80).

Lo que con toda legitimidad podemos preguntarnos, y muy especialmente en la cuestión que aquí interesa –la poesía–, es: «el sentido del autor», ¿determinado por quién? Aquel que lee, en este caso san Agustín, pese a su rabiosa inteligencia y mejor escritura, también está interpretando el «sentido del autor» según su universo cognitivo y sus conocimientos sólo de él. Por otra parte, es cierto que sería maravilloso conocer muchas lenguas, todas las lenguas, para gozar de su timbre único y de su intransferible sensación del mundo, de su verdad esencial; pero esto es algo que sencillamente no puede ser. Un idioma equivale en este caso a una persona. Donde ambos terminan debe reconocerse una brecha irremediable, un verdadero silencio. Pero, también, los códigos de la existencia se han encargado de construir puentes simbólicos que cruzamos sin cesar a fin de paliar esta interrupción de la materia.

⁹⁸ La expresión coloquial, muy graciosa –aunque también puede usarse agresivamente–, es *in your face*. Se usa para celebrar una especie de insolencia frente a la cual el destinatario no puede oponer nada, porque se le endilga una verdad irrefutable o bien porque simplemente no tiene recursos para responder.

Por otra parte, al hablar del «sentido del autor», san Agustín configura un arquetipo, una verdad superior, es decir, también trascendente a la persona. No queda más solución que remitirse a un nuevo texto, con sus palabras y su orden de palabras, pero nadie olvida que el arquetipo está en el texto madre, en el original de originales, y lo único justo es asumir que es ese texto madre el que preside y determina la forma de cada una de sus filiaciones. La clave para la poesía está, quizá, en que no se toca el texto original, no se lo altera, no se lo modifica: se produce otro, con las mismas instrucciones genéticas, en un medio diferente. Es por eso que se decía, casi al principio de este capítulo, que la lengua de origen se pierde completamente en la traducción, pero la poesía permanece.

3.2.3.1. El corzo de Tomas Tranströmer

En el poema de Tranströmer que inicia esta sección, todo el conflicto radica en la falta de identidad entre «lenguaje» y «palabras». Es inevitable regresar al conocido problema que supone la diferencia entre lengua y lenguaje, donde lenguaje (*langage, linguagem, linguaggio*) es todo sistema de comunicación: matemática, música, lenguaje de signos; pero lengua (*langue, língua, lingua*) es un sistema de comunicación lingüístico (castellano, inglés, alemán, swahili). En la entrada «lenguaje» del léxico de A. J. Greimas y J. Courtés (237) se consigna:

El término lenguaje [...] se ve definitivamente liberado de su cuasi-sinonimia con lengua en el siglo XIX, lo que permite oponer el lenguaje «semiótico» (o lenguaje en sentido general) a la «lengua natural». Esta distinción, que llegaría a ser de gran utilidad, vuelve a discutirse de nuevo, una vez inscrita en el contexto internacional, en que numerosas lenguas sólo poseen una palabra, en vez de los dos términos [...]: entonces, es neutralizada (se dice indiferentemente «metalenguaje» y «metalengua») o reafirmada pleonásticamente (cuando se opone «lenguaje» a «lengua natural»).

Nuestro propio idioma posee, evidentemente, los dos términos con su especificidad semántica: esto no ocurre, por ejemplo, en inglés, donde *language* vale para las dos cosas, o en alemán, donde pasa lo mismo con *Sprache*. En sueco, otro idioma germánico y aquel en el que fue compuesto este poema, la voz única es *språk*. Se trata de un rasgo léxico (disponer o no disponer de dos palabras para dos cosas) demasiado importante para pasarlo por alto. Consideremos una vez más los versos de Tranströmer:

Cansado de todos los que llegan con palabras, palabras, pero no lenguaje,
parto hacia la isla cubierta de nieve.
Lo salvaje no tiene palabras.
¡Las páginas no escritas se ensanchan en todas direcciones!
Me encuentro con huellas de pezuñas de corzo en la nieve.
Lenguaje, pero no palabras (*El cielo* 43).

El texto del poeta sueco se basa justamente en esta diferencia: «lenguaje» sigue siendo «lenguaje» (*språk*) como sistema de comunicación, pero la «lengua» (es decir «lo lingüístico», que en sueco también se llama *språk*) estaría representada por las «palabras» (en sueco, *ord*). Y este es el problema al que aluden los versos: un problema ciertamente existencial, del ser-o-no-ser de las cosas, de la realidad, de «lo salvaje». Una cosa son las palabras (por ejemplo, escritas en una página): la lengua, que en ocasiones no logra dar cuenta de lo que lo que existe, lo que hay y lo que sucede. El héroe del poema, frustrado ante esta imposibilidad, enfrenta entonces «la isla cubierta de nieve» (*snötäckta ön*), tan parecida a una página en blanco. En esa inmensidad blanca, es decir, vacía, descubre «huellas de pezuñas de corzo», que funcionan contra la nieve como los signos escritos contra el papel, pero estos signos son reales, son la cosa en sí, no son artificios que hemos dotado de un valor convencional. El corzo, sin la menor intención de comunicar nada a nadie, logra plasmar en la naturaleza la «verdad», la realidad de su existencia, lo que un receptor humano, preparado para descifrar cosas, transforma en un mensaje.

El poema, en consecuencia, expresa una queja por lo artificial de «las palabras», del código lingüístico, pero celebra el triunfo de encontrar comunicación en otros símbolos, en otro sistema... y no puede evitar volver al principio, es decir, cifrar todo con la «lengua», con las palabras. Este es el problema sin solución: a veces el lenguaje se separa de las palabras; luego el lenguaje tiene que volver a ser uno con las palabras, en un movimiento que va y viene constantemente en nuestra conciencia. La experiencia lingüística parece oscilar entre la famosa exclamación de Hamlet: «¡Palabras, palabras, palabras!» (*Hamlet* 247⁹⁹) que se burla de los dibujos de las palabras escritas, es decir, de la ineficacia de las palabras contra la realidad, y cualquiera de los mitos realizativos por excelencia, en los que la divinidad emite la palabra, la palabra se transforma en la cosa y esa cosa es el universo.

⁹⁹ La conocidísima cita original de Shakespeare puede leerse en *Hamlet*, Act II, Scene II: «Words, words, words!».

3.3. «YO»: UN SOLO DIOS VERDADERO

Cuando escribo, no pienso en el lector
(porque el lector es un personaje imaginario)
ni pienso en mí (quizá porque *yo* también soy
un personaje imaginario).

JORGE LUIS BORGES (*Arte* 140)

Esta investigación se basa en la idea de que los tres ejes permanentes de la poesía son el ritmo (comentado en el subcapítulo 3.1.), la metáfora (en el apartado 3.2.) y el «yo», que es el tema de las siguientes líneas. Si bien, como se ha visto, la comprensión del concepto de ritmo o de lo musical en el lenguaje poético –es decir, en el sistema general que opera por encima de las lenguas particulares– es ya un problema de inmensas proporciones (para empezar, cada idioma está articulado rítmicamente de un modo propio e intransferible), y, por su parte, la metáfora interpone su propio caudal de creaciones infinitas; si bien estos dos planos son ya gigantescos, quizá el tercero, es decir, «yo», encarna la mayor opacidad de todas. Hay que tener presente que estos tres ejes no cumplen funciones aisladas, sino que dependen y actúan entre sí; son parte de una unidad. En el lenguaje, y en particular en el lenguaje poético, explícitos o disfrazados, trabajan al mismo tiempo el ritmo, la metáfora y la misteriosa primera persona. Pero, ¿quién es «yo»?

Como punto de partida, Manuel Asensi Pérez (II 320) parafrasea de este modo a Émile Benveniste (1902-1976):

Benveniste sostiene que el poder de la lengua llega al extremo de configurar la subjetividad, o lo que es lo mismo, de «poner» al sujeto. La sensación de identidad que nos caracteriza, la de ser los mismos más allá de la enorme variedad de experiencias y

percepciones, es posible en virtud de la emergencia en nosotros de una propiedad fundamental del lenguaje: el decir «yo».

Por su parte refiere Dominique Combe, en su ensayo «La referencia desdoblada» (127-53) que, en el fragor del Romanticismo, «yo» no podía ser sino el yo definitivo, la pura verdad. No había, entonces, resquicio para filtrar una distancia entre el yo biográfico y el yo textual, porque la poesía lírica era precisamente, según los escritores de este movimiento, lo no-ficticio, la no-mentira; algo que hasta un airado Platón, enemistado con la poesía mimética, tiene a bien separar en *La República*. De hecho, en el Libro III, dice por boca de Sócrates:

[...] en la poesía y en toda ficción hay tres clases de narraciones. La primera es imitativa, y, como acabas de decir, pertenece a la tragedia y a la comedia. La segunda se hace en nombre del poeta; y la verás empleada en los ditirambos¹⁰⁰. La tercera es una mezcla de una y otra; y nos servimos de ella en la epopeya y en otras cosas (117-18).

218

Lo que aquí interesa es la idea de la narración que «se hace en nombre del poeta», que puede ser pura o no mimética, como en los ditirambos, o aparecer combinada con la otra forma de «narración» en epopeyas y demás composiciones: es decir, la enunciación puede partir del *yo*, *yo mismo*, o filtrarse a través de segundas y terceras personas. Para Platón, esta es una diferencia de base y la oposición conceptual oscila entre diégesis y mímesis. La diégesis es la comarca del «yo». Aristóteles, sin embargo, considera en la *Poética* que todo es mímesis en el arte, aun el plano diegético (el relato, la «narración», contrapartida de la representación de acciones en escena). Lo que varía son los grados de imitación, que puede ser mínima («donde el narrador nunca sale de su propia persona»), máxima o intermedia (Cfr. Julio 198): todo, aún «yo», es el reflejo de algo. No obstante, como señala Guerrero (*Teorías* 139), en un famoso pasaje de la *Poética*

¹⁰⁰ El ditirambo es una forma de la lírica coral griega dedicada al dios Dionisio.

[...] Aristóteles hace un elogio de la técnica dramática de Homero diciendo que el poeta debe hablar muy poco en nombre propio, ya que al hacerlo deja de imitar, y, en consecuencia, no es poeta [...] Para el Renacimiento, el testimonio de las dos autoridades [...] tiende a identificar mimesis con el modo dramático y excluye automáticamente del campo de la poesía cualquier tipo de composición que responda a otra definición enunciativa [...].

Una muy modesta observación, desde la perspectiva del siglo XXI, es que «yo» trasciende al género literario, porque ¿qué es cada uno de los personajes de un drama o de una epopeya, en el momento de tomar la palabra, sino un «yo»? Y, al mismo tiempo, siendo «yo» múltiple y prácticamente infinito –pensemos en cada primera persona del singular de todos los textos literarios que en el mundo han sido hasta ahora mismo–, ¿no es lícito pensar que «yo» es apenas el ropaje, la apariencia exterior de algo más sumergido? En cualquier caso, la sospecha de que «yo» puede no ser «sí mismo», sino otra estrategia del lenguaje, jamás dejó de estar presente en la teoría, desde su mismo principio y a través de todas las épocas. Guerrero (*Teorías* 150) cita más adelante a Agnolo Segni, quien, en sus *Lezioni intorno alla poesia [Lecciones sobre la poesía, 1573]*, concluye tras lúcidos razonamientos:

Vemos ahora que el poeta puede imitar hablando en su nombre, porque puede en su nombre y en su propia persona contar la fábula y así imitar hablando en su propia persona, porque la fábula misma imita de por sí, con las cosas fingidas, las verdaderas.

«Imitar hablando en su propia persona»... esto es posible, entonces. Quizá los términos «imitar» y «fábula» logren aún confundir nuestro diccionario interno, pero la intuición de Segni no deja de tener sabor a verdad: «yo» se impone sobre toda ficción, pero «yo» puede ser también la ficción definitiva¹⁰¹.

¹⁰¹ Más adelante en estas páginas será preciso examinar también los conceptos de «ficción», «relato» y «personaje».

Este trabajo insiste una y otra vez en que el problema oralidad-escritura es nuclear en la poesía: el problema «yo» es otro de sus genomas. Si en el pasado clásico la primera persona enunciativa demarcaba, ante todo, la imitación de la no-imitación o la mayor imitación de la menor imitación, *porque lo sustantivo era la imitación*, con el correr de los siglos, «yo» se transformó en una marca de su propio enigma. No es casual, en este estado de cosas, que el siglo XX le haya consagrado toda una nueva disciplina de estudio y lo haya dividido en partes e instancias, con lo cual volvemos a aludir al psicoanálisis (el «yo» –*das Ich*–, el «superyó» –*das Über-Ich*– y el «ello» –*das Es*–, según Freud) y el inconsciente –*das Unbewusste*– (a su vez distinto de la «conciencia» –*das Bewusste* o *Bewusstsein*– y del «subconsciente» –*das Vorbewusste*–). Tampoco es casual el matrimonio de origen entre psicoanálisis y literatura, entre psicoanálisis y poesía, que se consuma a comienzos del siglo pasado. Si «yo» es tan ambiguo, si puede ser fragmentado de esta manera, porque actúa en diferentes niveles, ¿quién es realmente «yo»?

Estas consideraciones son centrales a la hora de desmalezar la «verdad» dentro de los textos. «Yo» es alguien que dice la «verdad», pero ¿cuál «yo»? ¿Cuál «verdad»? ¿Se opone «verdad» a mimesis, como sugiere Platón, o aun la «verdad» poética es la representación de otro plano, de algo más allá, como acaso intuía Aristóteles, y entonces todo lo expresado lingüísticamente, incluso el más despojado de los poemas líricos, no hace más que referirse a una cosa todavía más remota que «yo»? Los secretos lazos entre poesía y verdad fueron el Grial de los románticos, que resolvieron el pleito convirtiéndolas en una sola cosa. Precisamente, este es el título provocador que elige J. W. von Goethe, apenas pasada la primera década del 1800, para su autobiografía¹⁰². Aquí el escritor, según Combe en «La referencia desdoblada...», «plantea directamente el problema de las relaciones entre la creación y la vida, entre la poesía y la verdad, vinculando toda creación con la experiencia vivida» (128). Käte Hamburger lo cita así: el poema «no contiene ninguna pizca que no haya sido vivida, pero tampoco ninguna tal y como se vivió» (188). Es decir: Goethe, como los románticos en conjunto y todas las

¹⁰² *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [De mi vida. Poesía y verdad], que apareció en varias entregas (1811-1833).

personas que con inteligencia abordan el tema, no se priva de la ironía. La «verdad» no es una línea recta; la verdad es un poliedro complejo de muchas caras.

El reinado del «yo» en la era romántica, que supo conducir a ciertos desvíos como la confusión de lirismo con intimismo, psicologismo y biografismo, fue sin embargo el punto de partida de una profunda reflexión sobre el sujeto lírico que hoy se encuentra en plena vigencia. En el siglo XIX, la gran conquista del género lírico para asegurar su linaje dentro de la poética y para reafirmar la condición creadora del artista fue fusionar la voz enunciativa, ética y estéticamente, con el emisor real, el emisor empírico. Además, surge a mediados del 1800 un tipo de crítica literaria –representada en Francia por Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869)– que esboza retratos de los autores a partir de información extraída de sus obras.

Subjetividad fue uno de los nombres de la autenticidad, y enseguida comenzó a roer su propio hueso: ¿puede el protagonismo de la persona menoscabar el del arte? Cien años más tarde, el mismo Jung advertía en «Psychologie und Poesie» [«Psicología y poesía», 1930/1950]:

La psicología personal del creador explica por cierto mucho de su obra, pero no esta misma. Si explicara empero esta última, y con éxito, se desenmascararía lo pretendidamente creativo suyo como mero síntoma, cosa que a la obra no reporta ni ventaja ni gloria («Psicología...» 10).

Unos años después, en 1954, Lacan –que se había ocupado de Goethe en «Le mythe individuel du névrosé ou Poésie et vérité dans la névrose» [«El mito individual del neurótico o poesía y verdad en la neurosis»]– fue aún mucho más lejos en su *Seminario 1* al decir que «[e]l yo [...] es el síntoma humano por excelencia, es la enfermedad mental de la persona» (*Le séminaire* 22; la traducción es nuestra).

De este modo se puede ver, en retrospectiva, que el punto de inflexión que marcó al «yo» en el 1800 fue central y conclusivo. La disputa del pasado clásico no se llamaba «yo», sino que asumía la forma de poesía objetiva versus poesía subjetiva, aunque no siempre se cifrara en esos términos. Una vez más es preciso volver a los

primeros cimientos de los géneros, ya que los poemas épicos y las obras dramáticas de Grecia antigua desplegaban una multitud de protagonistas o portadores de la voz. La Musa hablaba a través del poeta, mas un poeta de los sucesos o de los personajes no se llamaba «yo», sino que repartía su poder de enunciación en múltiples conciencias. «Homero» o «Esquilo» son para nosotros nombres, pero no hay huella de su personal ser-o-no-ser en las páginas que forman su legado. En cambio, es preciso mirar entre los poetas mélicos –con Píndaro, Safo, Anacreonte (c. 572-c. 485 a. C.) y el resto de los famosos nueve en la cima del canon– para encontrar la sílaba prohibida, y decimos «prohibida» porque estaba mal visto poetizar en nombre propio.

Una concepción secular de la poética, como se ha visto, omitió por completo esta categoría de la lengua artística (sólo contaban la épica y el teatro). Finalmente la admitió, aunque, al principio, apenas en un lugar de inferioridad. Desde el 1500, con la consagración de la poesía lírica por Minturno, y hasta el 1800, este fue el caso. Desde las primeras manifestaciones poéticas estudiadas en Occidente y hasta comienzos del Romanticismo, entonces, lo adecuado era ponerse en el lugar de Otro; esta era la garantía de universalidad en la poetización. La expresión de las emociones y las subjetividades del «yo» era poca cosa comparada con la expresión de las emociones y las subjetividades de interpuestas personas, porque se estaba soslayando, quizá, que todas aquellas interpuestas personas –los reyes y esclavos, los héroes, los dioses, los coros– eran otras tantas máscaras del «yo» y sus hábiles vías de representación.

Es así como la figura más repetida del lenguaje, «yo», se va perfilando, curiosamente, como la más controvertida y oscura. Quizá la poética, la literatura y la poesía misma no hicieran sino anticipar que se revelaría, con el paso del tiempo, el verdadero tema de preocupación filosófica, política, social, existencial por antonomasia: «yo». Así lo entiende también Walter J. Ong:

La evolución de la conciencia a través de la historia humana se caracteriza por la atención cada vez mayor que se presta al interior de un sujeto como alejado –aunque no necesariamente separado– de las estructuras comunitarias en las cuales cada persona se encuentra inevitablemente circunscrita. El conocimiento de sí mismo

coexiste con la humanidad: todo el que puede decir «yo» posee un agudo sentido de sí mismo (172).

Vemos entonces que, en Occidente, el conflicto de identidad está presente desde la percepción de la poesía como lenguaje: desde que la civilización asume la existencia de la categoría «poesía» –en cualquiera de sus acepciones– se aplica también alguna perspectiva sobre la voz enunciativa. Cuando, en el devenir de la historia, hacia el 1500, «poesía» pasa a conformar el género lírico, parecería que «yo» gana la contienda, aunque no en forma demasiado manifiesta: la oposición objetivo-subjetivo permanece, y, aun durante los siguientes trescientos años, en detrimento de la subjetividad. «Subjetividad» suele quedar asociada a la expresión intimista de los propios sentimientos, de emociones del individuo que no podrían competir con las grandes verdades universales, «objetivas». Señala Abrams que, para William Hazlitt (1778-1830), «No se puede producir poesía para una mera efusión de la sensibilidad natural» (44; la traducción es nuestra)¹⁰³. En la misma obra, páginas más adelante, Abrams (237) observa que, en el Romanticismo, Friedrich Schlegel (1772-1829) fija oficialmente la oposición poesía objetiva versus poesía subjetiva, aunque, para él, «subjetiva» quiere decir interesante, tiene signo positivo. Combe cita a Nietzsche, quien en *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, 1872] considera que un poeta subjetivo es un mal artista y que «sin objetividad, sin contemplación pura y desinteresada no puede haber la más mínima creación artística verdadera» (131).

Recordamos que el detonador de esta idea es tal vez Aristóteles, cuando afirma que un poeta que habla demasiado en nombre propio no es *poeta*, no es un imitador auténtico: «Pues es necesario que el poeta diga personalmente lo menos posible, pues no es imitador por eso» (Aristóteles, Horacio y Boileau 61), aunque, como también se ha visto, las sentencias del Estagirita son harto más complejas que las que habilita una lectura parcial. Como ejemplo, también citado previamente, el mismo autor ubica la

¹⁰³ «poetry cannot be produced to a mere effusion of natural sensitivity».

enunciación del «yo» dentro de la mimesis, con lo que el estatus de la poesía «subjetiva» queda de todos modos asegurado.

Así, la apoteosis del «yo» en el ciclo romántico significó también el comienzo de sus más intensas revisiones. Combe, una vez más, cifra este fenómeno del siglo XX con el epígrafe «La disolución del Yo» (130-34): la cacería se ha activado, y la primera persona del singular puede guiar al escondite de variadas entidades.

El propósito de este recorrido por las formas que «yo» ha asumido en la teoría y en la reflexión, sin embargo, no consiste en estudiar su problemática central a lo largo de la historia, que es distinguir «yo» de «no-yo». El interés aquí no es la elucidación de lo subjetivo y lo objetivo, tema abordado, por lo demás, desde el corazón de la filosofía y a través de diversas disciplinas afines. Los siglos y una interminable bibliografía dan cuenta de este paisaje. En cambio, el tema que nos ocupa está más cerca de algunas cuestiones de la última mitad del siglo XX y podría formularse con esta pregunta: ¿quién se oculta detrás de «yo»?

Respuestas no han faltado, como también habrá de consignarse, pero podemos añadir una perspectiva más a todas las que alimentan el pensamiento teórico. Entre estos enfoques, digno de mención es el de Kurt Spang en su ensayo «“La voz a ti debida”: reflexiones sobre el tú lírico» (1989). El autor propone seis tipos fundamentales de emisores en los textos líricos, donde «yo» está en permanente dialéctica con «tú» y las demás personas: menciona un emisor despersonalizado (anónimo, cuya voz no se identifica); un emisor en primera persona del singular enunciativo (el «yo» de los estados anímicos, examinado entre otros por Hamburger, Karl Pestalozzi, Hasper Heinrich Spinner); un emisor en primera persona del plural (socializante o con conciencia de grupo, como el de las canciones populares o de batalla); un emisor en segunda persona del singular (sobre todo en los textos contemporáneos, es el emisor lírico único en forma monológica: «tú» en vez de «yo»); un emisor en primera persona del singular con interlocutor mudo (*aversio*: hay un destinatario concreto e individualizado, a quien se dirige el «yo») y un emisor en primera persona del singular con el interlocutor hablante (comunicación bilateral: en un diálogo). Esta enumeración no figura aquí sólo

por desplegar datos, sino por su interés a la hora de examinar el complejo rango de subjetividades que habilita la voz lírica.

Similar variedad ofrece la citada por Gallegos Díaz en su ensayo «Aportes a la teoría del sujeto poético» (2006):

Las diferentes formas de inscripción de la primera persona yo, las llamadas figuras pragmáticas [...], concretizadas en los poemas como *primera persona propia*, yo explícito, yo circunstancial, *primera persona ajena*, yo-personaje, yo irónico, primera persona generalizada a través de un *nosotros*, etc. [...], deben ser consideradas como manifestaciones de la diversidad de voces que constituyen *la totalidad compleja del yo del autor* [...], del yo como estructura social surgida en la experiencia social [...] (párr. 45; la cursiva es del autor).

La tesis de Paz Gago en *La recepción del poema. Pragmática del texto poético* (1999) no es menos sugestiva: «yo» es en realidad «tú», dice el autor, que así se encolumna con su propia filiación pragmática, con la perspectiva de las teorías de la comunicación y con el principal objeto de la estética de la recepción: la segunda persona. El autor recuerda que, según Lázaro Carreter, «el enunciador desea invadir al lector» (121), quiere apropiarse de la conciencia del lector. Primero asistimos a esta inquietante observación: «Nada en el poema es normal. Ni la disposición tipográfica ni el texto ni el uso de la lengua, ni su comportamiento fónico ni la semántica. El *emisor* se esconde tras el *receptor* que se esconde tras las *estructuras textuales*» (Paz Gago 95; la cursiva es del autor).

Es decir, el «yo» enunciador señala al «tú», pero «tú» tampoco juega limpio. Se esconde tras las «estructuras textuales», dice Paz Gago (95); se esconde tras un lenguaje (y ese lenguaje, rápidamente debe señalarse, no es otro que *la poesía*). Más adelante, basándose en reflexiones de Immanuel Kant (1724-1894), José Ortega y Gasset (1883-1955) y José María Pozuelo Yvancos, Paz Gago (121) sugiere que, en la lírica, «yo», «tú» y «él» se traducen ficticiamente como «yo». Pero, si lo observamos al revés como en una *camera obscura*, ¿no descienden todas las personas gramaticales del imbatible

«yo»? Después de todo, «yo» es la única experiencia que podemos tener. «Yo» es en realidad lo único no-ficticio: todos los demás son seres imaginarios.

De modo que, cada vez que el poema dice o quiere decir «yo», «yo» –explícito e implícito– es realmente cada uno de nosotros frente a la página, es decir, *yo, quien lee la palabra «yo»; yo, quien encarna al subyacente yo*. Una perturbadora observación interpone, en este punto, y desde el otro lado del espejo, el siguiente pasaje de Georges Poulet (1902-1991). Así figura en su ensayo «Phenomenology of Reading» [«Fenomenología de la lectura», 1969]:

Todo lo que pienso es parte de «mi» mundo mental. Y heme aquí pensando un pensamiento que manifiestamente pertenece a otro mundo mental, que está siendo pensado en mí tal como si yo no existiera. Ya la noción es inconcebible y más aún lo parece si reflexiono que, puesto que todo pensamiento debe tener un sujeto, este «pensamiento» que es ajeno a mí y que sin embargo está en mí, debe tener en mí a un «sujeto» que es ajeno a mí [...]. Cada vez que leo, mentalmente pronuncio un «yo», y sin embargo el «yo» que pronuncio no soy yo (56; la traducción es nuestra)¹⁰⁴.

El texto de Poulet, publicado en 1969, es muy anterior al de Paz Gago y aproximadamente contemporáneo de los comienzos de la escuela de la Recepción. Su paradoja de la lectura podría parafrasearse así: «yo sólo puedo pensar lo que yo pienso, pues mi mundo mental es intransferible. Pero lo que ahora estoy pensando –mientras leo– y en esta precisa secuencia, no es algo solamente mío; ya fue pensado por otro, registrado en código escrito por otro desde su propio mundo mental. Sin embargo, no se puede negar que ahora lo estoy pensando yo. Está claro entonces que, en este instante, yo soy yo, y también que yo no soy yo. Yo soy yo, pero resulta que a veces soy otro». La frase resuena, sobre todo, si recordamos a Arthur Rimbaud y su «Je est un

¹⁰⁴ «Whatever I think is a part of my mental world. And yet here I am thinking a thought which manifestly belongs to another mental world, which is being thought in me just as though I did not exist. Already the notion is inconceivable and seems even more so if I reflect that, since every thought must have a subject to think it, this *thought* which is alien to me and yet in me, must also have in me a *subject* which is alien to me. [...] Whenever I read, I mentally pronounce an I, and yet the I which I pronounce is not myself».

autre» (190)¹⁰⁵, aunque, en este punto, interesa la idea de Poulet por aludir a un estado del lector, como también lo alude su independencia en el tiempo: el «yo» atrapado en la letra impresa es por fuerza muy anterior al «yo» que la revive. Hay una propiedad del «yo» que le permite, al escindirse, su viaje por la cronología, su no fijación en el momento del «yo» registrado por la escritura. Se trata, entonces, de dos paradojas: 1) el «yo» que no es *mi* «yo», y 2) el presente que puede ir y venir hacia el pasado y el futuro en cualquier coordenada de la línea de tiempo. Estamos, claramente, en la órbita del receptor.

Sin embargo, nada impide que los mismos fenómenos afecten la órbita del emisor, que es justamente la discusión abierta por la llegada del sujeto lírico. «Yo» es sólo en parte un cuerpo con biografía (el necesario vehículo material de la comunicación). «Yo» es sólo en parte una entidad psíquica definida, una ipsidad: cuando «yo» comienza a transformarse en otros –y esto sucede todo el tiempo– estamos ante una criatura francamente suprapersonal, casi un monstruo mitológico armado con retazos. Pero, a diferencia de la mitología, los retazos no son aquí bestias sino personas gramaticales; aunque, al igual que en aquella, la criatura no es la simple suma de sus partes sino una unidad con su propio funcionamiento.

En idiomas como el nuestro, todo este desborde se resuelve con una sola sílaba, «yo»; en otros, como el inglés, esa sílaba consiste incluso en una sola letra, «I». La gramática suele desdoblarla en seis entelequias (ya que todas las personas de la serie están definidas y reguladas por la primera del singular). Recordamos que, por su parte, el psicoanálisis distingue tres instancias: el yo, el superyó y el ello, que ocupan espacios entre la conciencia y el inconsciente e interactúan a perpetuidad. Y eso no es todo, porque el yo también está habitado por el inconsciente colectivo, cuyo territorio se sitúa tanto dentro como fuera de la persona. A todo esto, recién a todo esto, debemos agregar la circunstancia biográfica, la verdadera «praxis» de la persona, que es lo que suele acotarse entre dos fechas en el tiempo –el cual, como se ha visto, tampoco es una dimensión confiable: el ayer es vivido como un presente, el hoy se relativiza–.

¹⁰⁵ En las llamadas «Lettres du voyant» [«Cartas del vidente»], escritas en 1871.

Una vez más, W. J. Ong apunta a la revolución de la escritura en la experiencia definitiva de la persona, que queda cifrada precisamente en la sílaba «yo»:

[...] los avances en las investigaciones históricas han descubierto que la manera como una persona se percibe a sí misma en el cosmos ha evolucionado de manera uniforme a través de las épocas. Los estudios modernos sobre el cambio de la oralidad al conocimiento de la escritura y de las consecuencias de este, el texto impreso y el procesamiento electrónico de la articulación verbal ponen de manifiesto cada vez más algunos de los aspectos en los cuales esta evolución ha dependido de la escritura (171).

El texto, entonces, nos es entregado como un producto completo, formalmente y visualmente completo, aunque esté incompleto en términos psicológicos, es decir, para la conciencia del receptor. Esto es así porque, en primer lugar, recibimos unos signos en una superficie (página, pantalla) que ya no recordamos que son trazos convencionales: algo que hemos consensuado que representa sonidos que, a su vez, representan pensamientos. Al leer, ya no pensamos en aquella primera intelectualización del alfabeto. En el proceso de leer vamos encendiendo y calcinando las *letras* de la *literatura* a la velocidad del rayo porque en esto nos ha convertido la convención gráfica, en dragones de palabras escritas.

En segundo lugar, está la recepción no de las letras, las palabras y los signos gráficos como unidades independientes –que, en efecto, son: una «a» es una «a», una coma es una coma– sino como texto, es decir, como una totalidad con un sentido. Asumimos de antemano que dicho sentido está allí porque está ya en nuestra manera de ver las cosas, de leer las cosas. Recibimos un texto –poético– y lo dotamos de poder: de nuestro poder, y es aquí donde se despliega todo el universo del receptor. Sobre una obra, una tela que otro hiló mucho antes, como los gnomos de los cuentos que hilan en la noche y después desaparecen. De «yo» a «yo», así es como suceden las cosas.

Un ejemplo más que conocido es el de los versos del canto 24 de «Song of Myself» [«Canto de mí mismo»], de Walt Whitman, una de las secciones de *Leaves of Grass*: «Walt Whitman, un cosmos, el hijo de Manhattan, / turbulento, carnal, sensual,

comedor, bebedor y procreador [...]» (Whitman 221)¹⁰⁶. Esto podría funcionar como una definición lírica del *yo* dentro del texto, pero en el mismo poema este *yo* se refiere a «sí mismo» de otras maneras. Por ejemplo:

Kentuckiano que atraviesa el valle del Elkhorn con polainas de piel
de ciervo, luisiano o georgiano,
barquero de los lagos, las ensenadas o las costas [...] (203)¹⁰⁷.

O también: «Soy un mercenario. Vivaqueo junto a las fogatas de guardia de los invasores [...]» (Whitman 253)¹⁰⁸; e incluso: «Soy el esclavo perseguido: me desgarran las mordeduras de los perros [...]» (255)¹⁰⁹, sin desmedro de: «Soy el maltrecho bombero, con el esternón roto. / Las paredes se han desplomado y me han sepultado entre sus escombros [...]» (257)¹¹⁰, ni tampoco de «Me veo encarcelado, bajo la forma de otro hombre [...]» (267)¹¹¹, pero sin dejar de reconocer «Apenas podrás saber quién soy o qué quiero decir [...]» (311)¹¹². Entonces, cuando Whitman nos enfrenta a todo esto, resulta obvio que «myself», como Proteo, asume todas las identidades para no ser reducido a una sola. Naturalmente, podría objetarse que este es precisamente el poema arquetípico del «yo», el frontal poema platónico del *yo* que desde el primer verso *se celebra y se canta*¹¹³, se sirve «de lo material y lo inmaterial» (Whitman 251)¹¹⁴ con tal de manifestarse, y se sitúa en 1855, en favorable rima con el Romanticismo europeo y su deflagración del sujeto lírico. «Yo», de este modo, no reconoce límites internos. El problema es que el expansivo sujeto lírico ni siquiera va a detenerse en la persona que

¹⁰⁶ «Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son, / turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding [...]».

¹⁰⁷ «A Kentuckian walking the vale of he Elkhorn in my deer-skin / leggings, a Lousianian or Georgian, / a boatman over lakes or bays along coasts [...]».

¹⁰⁸ «I am a free companion, I bivouac by invading watchfires [...]».

¹⁰⁹ «I am the hounded slave, I wince at the bite of the dogs [...]».

¹¹⁰ «I am the mash'd fireman with breast-bone broken, / tumbling walls buried me in their debris [...]».

¹¹¹ «See myself in prison shaped like another man [...]».

¹¹² «You will hardly know who I am or what I mean [...]».

¹¹³ «I celebrate myself, and I sing myself [...]» (Whitman 164).

¹¹⁴ «I help myself to material and immaterial [...]».

así lo ensalza ante el mundo (Whitman), sino que se proyecta, por ejemplo, hacia Fernando Pessoa (1888-1935), quien lo replica deliberadamente en «Saudação a Walt Whitman» [«Saludo a Walt Whitman», 1915-1916], poema correspondiente al volumen *Poesias de Álvaro de Campos* [*Los poemas de Álvaro de Campos*]. Después de definir en abundancia su propio «yo», lo interpela:

Mírame: tú sabes que yo, Álvaro de Campos, ingeniero,
poeta sensacionista,
no soy tu discípulo, no soy tu amante, no soy tu cantor,
¿sabes que soy Tú y eso te alegra! (Pessoa, *Antología* 68)¹¹⁵.

No solamente ese particular «yo» de Álvaro de Campos termina siendo «tú» (su destinatario, Walt Whitman), sino que, como bien se sabe, Álvaro de Campos es una de las numerosas personificaciones de Pessoa, entre las cuales se destacan sus tres heterónimos más leídos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos). «Yo», como la cabeza de la Hidra de Lerna, no cesa de multiplicarse. Sin embargo, estos poetas y todos los que se definen en un texto lírico a partir de «yo» y, a continuación, su nombre real o ficticio y sus precisas circunstancias biográficas (asimismo reales o ficticias), actúan con la misma absoluta seriedad y sinceridad. Por ejemplo, en el poema «Olga Orozco», de la autora argentina de igual nombre e incluido en su obra *Las muertes* (1952), el primer verso dice:

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero [...] (51).

Y este parece el epítome de la verdad, ya que ni siquiera hay nombre fingido, pero los datos duros descartan que la poeta haya muerto al escribir el poema. Cabría preguntar, con toda insidia, de quién es «tu corazón»: ¿el del preciso lector de ese

¹¹⁵ «Olha para mim: tu sabes que eu, Alvaro de Campos, engenheiro, / Poeta sensacionista, / Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor, / Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!» (Pessoa, *O eu profundo* 233). Las conexiones entre la composición poética de Pessoa y la poesía del escritor norteamericano han sido estudiadas por Campos y Kuhn.

momento o el de otro «tú» sin revelar? ¿O se refiere al corazón del poema y el poema es la segunda persona? Hay que convencerse de que, donde «yo» no concede el menor auxilio, tampoco va a hacerlo «tú». La lira no es partidaria de aclaraciones, como bien advirtieron los formalistas: el arte no facilita nada sino que justamente complica y oscurece los objetos reales para llamar nuestra atención sobre ellos. El primero en advertirlo parece haber sido, como era su costumbre, Aristóteles: «Por eso es necesario hacer algo extraña la lengua, ya que se admira lo de los que están lejos, y lo que causa admiración es agradable» (*Retórica* 181). Veinticuatro siglos hacia el futuro, Víktor Shklovski (60) lo formula así en su célebre ensayo «El arte como artificio»: «La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer su forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción». Shelley decía algo parecido en «A Defence of Poetry»: «La poesía levanta el velo que cubre la belleza oculta del mundo y hace aparecer los objetos familiares como si no lo fueran» (*Ensayos* 106). Esta es, justamente, la epifanía que nos promete la «desautomatización». Y, ahora, también «yo» debe ser desautomatizado.

Un ejemplo realmente original y sugestivo del tema en cuestión —«yo»— y también de los alcances de la tremenda revelación formalista se lo debemos al estadounidense Edgar Lee Masters (1868-1950), quien publica en 1915 su *Spoon River Anthology*. Su interés radica en que todos los poemas, menos el último, son epitafios redactados por los muertos de un cementerio para sus propias tumbas. Es decir, cada texto es el texto de un «yo», pero este «yo» (Minerva Jones, Archibald Higbie, William Goode, al azar entre doscientos doce personajes, es decir, primeras personas) ha dejado de existir físicamente y permanece en sus palabras sobre sí mismo, sobre el famoso *myself*. Dice Minerva Jones: «Yo soy Minerva, la poeta del pueblo / los patanes de la calle tocaban bocinazos y se burlaban / de mi corpulencia [...]» (22; la traducción es nuestra)¹¹⁶. En el epitafio de Archibald Higbie se lee: «Yo te odiaba, Spoon River. Traté de pasarte / por encima, / me dabas vergüenza [...]» (184; la traducción es nuestra)¹¹⁷.

¹¹⁶ «I am Minerva, the village poetess / hooted at, jeered at by the Yahoos of the street / for my heavy body [...]».

¹¹⁷ «I loathed you, Spoon River. I tried to rise above / you, / I was ashamed of you [...]».

Por su parte, William Goode evoca: «Todos en el pueblo creían realmente / que yo iba de un lado para otro, sin destino [...]» (220; la traducción es nuestra)¹¹⁸.

Está claro, entonces, que los poetas, de los que aquí se ha propuesto una cuota mínima como demostración del tema (pero la lista, francamente interminable, podría y tendría que incluir a todos) no hacen sino jugar el juego que les concierne, que es agitar como una bandera el acertijo del gran «yo». «Yo» puede ser cualquier accidente, dicen ellos, y lo dicen en serio, con todas las letras. «Yo» es verdaderamente otro.

En 1871 Rimbaud llega a su impactante sentencia, unos años antes de la fundación formal del psicoanálisis¹¹⁹. No es extraño que la literatura se anticipe al hallazgo teórico, si es que esto no ocurre siempre: comenta Abrams que la noción de que la mente crea las cosas que percibe –es decir, contribuye a la formación del mundo– apareció en la poesía antes que en la filosofía académica (58)¹²⁰. Pero es de rigor la relación entre literatura y filosofía; lo que aquí se subraya es la relación entre literatura y las actuales disciplinas psi, es decir, la investigación y práctica con marco científico directamente aplicadas sobre un objeto del mundo real: el sujeto. La gran contribución de Freud es asociar la psiquiatría con la poesía porque reconoce en esta segunda esfera una iluminada cartografía del yo que no figura en la medicina. Es así como, merced a la mítica fantasía de los griegos, que lo habían sugerido bajo hermosas metáforas cientos de años antes de Cristo, recién a partir del siglo XX tenemos oficialmente complejo de Edipo. Estas observaciones no pretenden postular ni alinearse con las hipótesis del mundo psi, sino, muy por el contrario, llamar la atención sobre prácticas contemporáneas enmarcadas en la ciencia que abrevan esencialmente en la poesía. La poesía es, por esta razón, una de las más favorables puertas de acceso al concepto «yo».

¹¹⁸ «To all in the village I seemed, no doubt, / to go this way and that way, aimlessly [...]».

¹¹⁹ El «Je est un autre» aparece en las dos «Lettres du voyant», escritas con tres días de diferencia (13 y 15 de mayo de 1871) a su profesor de Retórica Georges Izambard (1848-1931) y al poeta Paul Demeny (1844-1917).

¹²⁰ La afirmación exacta es esta: «In England, the discovery that the mind also “makes the things it perceives” was made in poetry prior to academic philosophy» (58) [«En Inglaterra, el descubrimiento de que la mente también “crea las cosas que percibe” ocurrió en la poesía antes que en la filosofía académica»; la traducción es nuestra].

Intriga, entonces, la curiosa frase de Rimbaud. El hecho de que el poeta la formulara en el contexto de aquellas «Lettres du voyant», ya suficientemente amplio (contenían una muy juvenil y apasionada crítica a toda la teoría poética del pasado hasta entonces), no ha limitado sus variadas interpretaciones respecto del sujeto lírico. La frase se ubica, además, en la era simbolista, hacia el comienzo de la transición entre el Romanticismo y las inminentes escuelas del siglo XX, por lo que no es exagerado leerla como punto de inflexión desde ciertos lugares teóricos. ¿Cómo se reorganizan las ideas clásicas de objetivo-subjetivo, de verdad y autenticidad si «yo» ha dejado de ser de una sola pieza? Una vez más: no es que en la teoría y en la historia no se haya sabido, como lo prueban los comentarios de los autores que se vienen citando. Se trata, más bien, de que una nueva formulación de la idea coloca todas sus secuelas bajo una luz distinta, y, en este caso, el meollo de la revelación puede cifrarse así: «yo no es sólo múltiple y fragmentario, no es sólo un mosaico, sino que puede ser también un falso señuelo». Porque, allí donde creemos encontrar *yo*, no existe más que una *fata morgana*, un estallido aparente de algo que está más allá. Es decir, de otra cosa. Por eso *yo* no es *yo*; por eso *yo es un otro*.

La imagen es ciertamente desestabilizadora si venimos de entender la poesía como verdad. Käte Hamburger, discípula de Edmund Husserl (1859-1938) –lo cual da cuenta de su enfoque fenomenológico–, sostiene en *Die Logik der Dichtung* [*La lógica de la literatura*, 1957] que la enunciación poética es verdadera, «de realidad», puesto que toda enunciación lo es: «La enunciación es siempre enunciación de realidad porque el sujeto enunciativo es real, en otras palabras, porque sólo se establece enunciación merced a un sujeto enunciativo verdadero, real» (39). Para Hamburger, el sujeto enunciativo puede ser histórico (por ejemplo, el autor de una carta o una obra literaria, porque su conciencia se expresa desde un momento de la historia), teórico (como el autor de una obra científica, un historiador mismo) o pragmático (quien pide, pregunta, ordena, etc., es decir: no «enuncia» propiamente cosas verdaderas, falsas, afirmativas ni negativas). Es importante reconocer que «el tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo» (158), puesto que «no es un mero sujeto en el sentido personal» (159). El emisor literario corresponde entonces al primer grupo, el de los «sujetos enunciativos históricos». Es decir, Hamburger no afirma que la poesía sea igual a la verdad ontológica.

Da a entender simplemente que *quienquiera que sea «yo», en ese momento dice la verdad*. En el momento de la composición poética.

Por el contrario, unos años antes, Ingarden (también alumno de Husserl y uno de los inspiradores de la teoría de la recepción), había defendido en su obra *Das literarische Kunstwerk* que la enunciación poética es fingida, «separada radicalmente de la existencia vital» (Gallego Díaz párr. 12). Dos conclusiones exactamente opuestas por dos teóricos formados en la misma corriente fenomenológica. Sin embargo, Hamburger, muy lejos de plantear la poesía como evidencia autobiográfica, estima que «el género mimético se funde en la experiencia de la no-realidad [...]: el género lírico surge del campo de fuerza existencial de la experiencia subjetiva» y así «nos procura una experiencia –subjetiva– de realidad» (cit. en Paz Gago 102). De esta manera, lo que era objetivo se transforma en subjetivo.

Un comentario salomónico: quizá sea un error interpretar ambas posiciones (Ingarden, Hamburger) de un modo extremista; quizá, más allá del desencuentro terminológico, el fondo no es tan distinto. Hay un «yo» que quiere decir algo, una expresión de sí mismo, una verdad. Cuál «yo» y cuál verdad están en juego es lo que debe interpretarse en cada caso, en cada poema, en cada lectura. Tampoco el lector lee siempre lo mismo, la misma «verdad», en sus sucesivos encuentros con el texto.

Y seguidamente, una observación imparcial: si «yo» es tantos sujetos posibles y, sobre todo, si es una bengala que está ahí para señalar la mano que la ha arrojado, no hay razón para que no incluya, también, al emisor empírico, ya que no hay poesía sin un cuerpo humano animado que ejecute la voluntad de cifrar un mensaje en una lengua reconocible. Ahora bien, este emisor empírico es un necesario instrumento del mensaje, pero no es la clave de su existencia, de su *Dasein*. Porque, repasando estos argumentos, «yo» es entonces «tú» o «vos» –como se dice en diversas variedades latinoamericanas–; pero es también «nosotros», «ella», «ellos», «ello» «it», «es». No hay pronombre gramatical, en cualquier lengua, que pueda considerarse independiente de esta figura. No hay secesión posible con la primera persona del singular. Como la piedra heraclea de Platón, «yo» atrae a todos los anillos de la serie, atravesados por la irresistible potencia original. Curiosamente, así operaba también la Musa, es decir, la poesía.

En esta misma dirección van las palabras del estudio de Paul Zumthor sobre la poesía oral:

El empleo del *yo* importa poco; la función espectacular de la *performance* hace lo bastante ambiguo ese pronombre para que, en la conciencia del oyente, se diluya su valor referencial. Por esa misma razón, para aquel que habla o canta se deshace una soledad y se instaura una comunicación. Para el oyente, la voz de ese personaje que se dirige a él no pertenece del todo a la boca de la que emana; proviene, por una parte, de este lado. En sus armónicos resuena, aunque muy débilmente, el eco de otra parte (243; la cursiva es del autor).

Por otro lado, queda implícito, desde aquella primera metáfora platónica de la piedra imantada, que la poesía está adentro y afuera de las personas: la fuerza en estado puro, el impulso poético (el magnetismo de la piedra) es, con toda claridad, algo suprahumano, lo que significa que no está sujeto a las peripecias de una biografía (¿y qué es una biografía sino una obra dramática, o, como quería Freud, una obra épica, una novela?), pero, sobre todo, no depende de las circunstancias biológicamente inexorables de nacimiento y muerte. Esto permite que su acción no sea coartada por época ni lugar, y ni siquiera por la lengua de su articulación. En otras palabras, la poesía no tiene DNI. Sin embargo, fuera de las actualidades materiales que encarna una persona —esta sí con DNI o registro equivalente, siquiera en el plano ideal convencional—, la fuerza abstracta no tendría absolutamente ninguna vía de realización. Hasta aquí no es difícil la secuencia de pensamientos. Todo lo que resta es superponer, donde dice «poesía», la palabra «yo». Y viceversa: donde el texto lírico dice «yo», reconstruir mentalmente: «la poesía».

«Yo» es, por consiguiente, un pequeño *aleph*, una dinámica existencial: un sistema, que incluye al yo empírico pero no excluye ninguna subjetividad imaginable, ningún punto de vista a partir de cualquier objeto de la realidad. Los animales hablan desde el yo, como en las fábulas, pero también las plantas, los minerales, las «cosas» perfectamente inertes, los seres imaginarios: fantasmas, dioses, alienígenas. «Yo», activado por un mecanismo especial del lenguaje —llamado poesía—, toma el control de

la primera persona en cualquiera de sus formas reales o imaginarias. Todo puede ser repentinamente animado por el soplo de la Musa, por la poesía, que es en realidad la instancia actuante revestida de máscaras. Dice Zumthor (243): «El intérprete “presta su talento” a un lenguaje autorizado, impersonalmente transmitido». Bajo esta luz, resulta casi aritmética la premisa de Gelman (cit. en Espinosa párr. 2): «La poesía es palabra calcinada y, en realidad, su único tema es la poesía». Es decir, la poesía se disfraza de «yo» para hablar de sí misma.

Esta declaración podría utilizarse como una prueba de metapoesía (lo que ciertamente es), pero la visión de estas páginas va aun más allá de ese sesgo fundamental. «Metapoesía» es una de las grandes nociones del siglo XX y un filtro inseparable de los razonamientos aquí vertidos. Consiste en la percepción de que, a través de cualquier lenguaje que se emita dentro de los parámetros formales del género lírico –que no son los mismos para todos los teóricos ni para todos los receptores–, el mensaje final siempre está referido a su fuerza motriz, la poesía, y da pistas sobre su funcionamiento y su ubicación en la realidad. La frase de Gelman es cristalina: debajo de cualquier tema del texto lírico, el tema que todo lo sustenta y contiene es la poesía. La poesía habla de la poesía, pero, para lograrlo, se vale de absolutamente de todos los caminos, disfraces, excusas y emisores posibles: *yo quiero hablar de mí, y, a fin de no hacerlo directamente y en persona –así como los dioses no se manifiestan a los mortales en toda su sobrenatural actualidad, así como el inconsciente no se manifiesta a los individuos con su perturbadora imagen real– me valgo de tu voz y tu lengua formal, «poeta», «emisor», «sujeto empírico» o como elijas llamarte. Pero, aun más que eso, me valgo de cualquier «yo» que puedas usurpar, de cualquier «subjetividad lírica», para lograr mi cometido.*

Señala Zumthor, refiriéndose a un caso de poesía oral:

Entre los kwakiutl de la América india, el brujo lleva una máscara destinada a modificar la voz], de tal manera es importante manifestar que el Espíritu interviene en ella. Sólo pertenece instrumentalmente a esa garganta humana. Por eso los mitos que existen

sobre el origen de la poesía la vinculan siempre con alguna deidad, como las Musas (276)¹²¹.

Por su parte, Diego Medina Poveda observa en su ensayo sobre el ser de la poesía:

Resulta sorprendente leer en los ensayos las personalísimas experiencias que los poetas tienen del acto de la creación poética. La reflexión del poeta sobre la poesía se convierte en algo inevitable y metafísico. Todos nos preguntamos ¿quién soy?, y el poeta al responder a esa pregunta no puede hacer otra cosa que escribir metapoesía (133).

Los autores alineados con la metapoesía, en general, se refieren a la autorreflexividad como un rasgo específico, una estrategia o mecanismo propios de la lírica. Pozuelo Yvancos («Pragmática...» 181) cita, entre otros, a Karlheinz Stierle en la fenomenología y a Michael Riffaterre (1924-2006) y Maria Corti (1915-2002) en la semiótica:

La poesía lírica parece querer anular su dependencia –ineludible, como en cualquier otro mensaje– respecto de la referencia a los «estados de hecho» para proponerse como auto-revelación, como lenguaje emergente con visible separación de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas parecen imponer a los discursos narrativos. Tanto K. Stierle (1977), desde la perspectiva de la fenomenología, como M. Riffaterre (1978) y M. Corti (1976), desde la semiótica, han insistido en esta función reflexiva, responsable último de la tendencia a proponerse como meta-poesía que todo poema revela.

¹²¹ También las máscaras del teatro grecorromano, además de contribuir a la transformación del aspecto del actor, de acuerdo con el personaje que interpretaba, lograban aumentar el volumen de la voz, que se estrecha para escapar por una sola salida (la de la abertura en el sitio de la boca), lo que provoca que su sonido sea más penetrante y llegue a todos los espectadores del anfiteatro.

El mismo autor rubrica la idea evocando a Stierle: «K. Stierle deduce de esta especial capacidad autorreflexiva del poema su situación de anti-discurso por el expediente de la discursivización del texto, de modo que el texto adviene un elemento del propio discurso» (Pozuelo Yvancos, «Pragmática...» 181). Y agrega los conceptos de Maria Corti: «[la autora] afirma, por último, que la poesía es afirmación meta-semiótica: dice qué es poesía, y el poema se comunica a sí mismo al proponerse su “operación significante” como el principal de sus significados» (181).

Un dato más que interesante es el que aporta David Viñas Piquer sobre la gestación de este discurso, que él sitúa ya a finales del siglo XIX, más exactamente, en 1882, cuando Verlaine publica su poema «Art poétique»:

Leyéndolo se advierte claramente que, además de la exigencia de rigor formal, otro rasgo común a los poetas simbolistas es la continua reflexión sobre el fenómeno poético, lo que dio lugar, en algunos casos (sobre todo en el caso de Baudelaire, Mallarmé y Valéry), a teorías de gran profundidad. Y lo más destacable en este punto es el hecho de que, como se acaba de ver, a menudo la teoría se expresa y se muestra en el poema mismo, con lo que asoma la que quizá sea –junto a la ya citada desacralización de la literatura que surge de considerarla una actividad basada en el trabajo constante y no en la inspiración del genio– la característica más importante de la crítica simbolista: la *autorreflexividad* (351; la cursiva es del autor).

Claro que, como el mismo Viñas Piquer desliza, cabía sospechar algo así de un poema llamado «Arte poética», puesto que los «poemas de *ars poetica*» se dedican a esto, y a esto precisamente: hacer una vivisección del proceso de composición poética, mirar el cuerpo de la poesía desde adentro. Lo distintivo en el texto de Verlaine es que se trata de un precursor, una punta de lanza de todo lo que empezaba a condensarse bajo el nombre de metapoesía. La «metapoesía», entonces, podría cifrarse así: «En el fondo, los poetas siempre hablan de la poesía», «el emisor poético/sujeto lírico siempre habla, finalmente, de la poesía», o «un poema, cualquier poema lírico, alude siempre a la poesía». Juan Ferraté también lo dice directamente en su ensayo «El tema de la poesía» (*Teoría* 29-30):

La poesía tiene su propia materia, su propio tema, y este no está en la vida, ni tampoco fuera de la vida, pero tampoco fuera de la poesía, en otra vida imaginaria y trascendente supuesta por nosotros. No, el tema de la poesía no es nada fuera de la misma poesía. El tema de la poesía es el poema, cada poema. [...] El poema sólo puede referirse a su propia realidad, la realidad de la experiencia poética.

Mas aun aquí, en el lúcido concepto de metapoesía consagrado en el siglo XX, en esta revelación sobre el «tema» de la poesía –que es la poesía–, persiste una distancia que en estas páginas se quisiera cuestionar. Porque no es lo mismo *hablar de* la poesía que *ser* la poesía. Una cosa es *que alguien (el poeta) hable de poesía*. Otra cosa es *que la poesía utilice la mediación del poeta para hablar de sí misma*. Hay una cita de George Steiner en «Silence and the Poet» que nos sugiere aquí vertiginosas pero complicadas, difíciles reflexiones: «Tan sólo la música puede llenar los dos requisitos de un sistema semiológico o comunicativo verdaderamente riguroso: ser únicamente para sí (intraducible) y sin embargo comprensible inmediatamente» (*Lenguaje* 75). Este pasaje es especial, porque postula que la única «autorreflexividad» perfecta es la de la música: el único lenguaje que habla de sí mismo (sólo que no «habla»: habría que decir «se comunica» a sí mismo) completa y exclusivamente, sin remitir a nada más, sin salir de su propia esfera, de su código interno, de su sistema raigal. La palabra, al fin y al cabo, señala un más allá aunque pueda ser considerada sólo en su imagen gráfica o sonora, es decir, en su articulación formal. La tesis de Steiner indica a un tiempo el punto en que se separan música y lenguaje verbal, y el punto en que se unen, puesto que esa autorreflexividad de la música impregna esencialmente el sistema de la poesía. El sonido de base de la lengua –de las palabras, del verso, de las construcciones y figuras con que se enlazan ideas y sílabas en el poema– es lo que hace a nuestra mente reparar en la singularidad del mensaje. Pero a esto debe añadirse la noción especular de un elemento extralingüístico, y es el «yo» de todos los textos líricos; un «yo» que se fragua en el emisor real para replicarse en todos los personajes posibles, en todas las personas gramaticales, porque, en última y verdadera instancia, esta miríada de voces no es más que la expresión del «yo» original, del centro de radiación: la poesía.

Se recuerda la conclusión de Combe en «La referencia desdoblada»: el emisor es creado para cada poema, pues «[e]l sujeto lírico está en perpetua génesis renovada por el poema; se crea en y por el poema, que adquiere valor performativo» (153). Esto quiere decir que aquello que emite lenguaje es el lenguaje. No hay un «yo» ajeno que simplemente se dedica a hablar de una cosa por vez; no hay un observador imparcial que realiza un catálogo de objetos mirados. En cada ocasión, es decir, en cada poema, el yo se reconstruye como yo específico de ese discurso, o, por decirlo al revés, cada discurso –cada poema– construye su emisor único. Como en el cuento de Kafka, «Vor dem Gesetz» [«Ante la ley», 1915], cada persona tiene una y una sola puerta que le está destinada. En esa parábola, un hombre espera en vano toda su vida que lo dejen entrar por la puerta de la ley. Antes de morir, se asombra de que ningún otro haya querido cruzarla: era, le dice el guardián, una puerta solamente para él y nadie más. «Ningún otro podía haber recibido permiso para entrar por esa puerta, pues esta entrada estaba reservada sólo para ti. Yo me voy ahora y cierro la puerta» (Kafka, *Cuentos* 158). Así podríamos imaginar al sujeto lírico, en un poema que sólo a él le corresponde.

Gallegos Díaz continúa la línea de razonamiento de Combe y agrega un plano más, el plano colectivo o social:

No existen autonomías absolutas entre sujetos entre sí y sujetos y sus mundos, debido a que el poema, como obra literaria, es constructo social, comunicación social, signo social. Los *yoes* involucrados en un poema pertenecen a esta construcción artístico-social, pero no son y no deben ser considerados construcciones del propio texto (párr. 49).

Es decir, el texto crea a su emisor, pero el *yo* pertenece a una red que no se detiene en las palabras escritas –o habladas–. Suscribimos así ambas visiones en constante dialéctica como la cinta de Möbius¹²², pero entendemos que hay más: no es

¹²² Se conoce como cinta o banda de Möbius o de Moebius a una superficie con una sola cara y un solo borde. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable. También es una superficie reglada. Fue descubierta en forma independiente por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius /1790-1868) y Johann Benedict Listing (1808-1888) en 1858. Para construir una se toma una tira de papel y se pegan los extremos dando media vuelta a uno de ellos.

lo mismo un emisor poético, un sujeto lírico que encarna, durante el transcurso del poema, cualquier subjetividad que le sea necesaria (con todas sus relaciones ideológicas y sociales necesariamente entrelazadas con el mundo) que un emisor poético o sujeto lírico cuyo definitivo «yo» no es otro que la poesía, y volverá a serlo cada vez. Esta cadena de identidades podría cifrarse así: «yo, la poesía, atravieso tu yo, emisor; tu yo atraviesa cualquier yo o persona gramatical asimilable, a fin de cifrar un mensaje en un código o lengua formal. Y este mensaje, además, se refiere a mí». Esta última parte es la metapoesía (el mensaje se refiere a mí). La primera parte es algo más, es el yo del yo del yo: la verdadera enésima potencia de una ipsidad tan fuerte que necesita escalar una sucesión para concretarse (no puede acontecer toda de una vez), pero que, al mismo tiempo, *no puede dejar de concretarse*. Parte de sí para replicarse en los siguientes niveles, en los «anillos». ¿No era esto lo que entrevió Platón? ¿No podría ser este el flujo de electrones del poderoso imán?

A modo de resumen: en este contexto, el de la poesía, la poesía es el «yo». Puesto que un impulso abstracto no puede actuar o materializarse por sí mismo, debe hacerlo a través de una persona real, un sujeto empírico. A su vez, el sujeto empírico se desdobra en una variedad de sujetos, «yoes», representativos. Esta representación, sin embargo, en el contexto de la poesía, no se refiere al poeta real; se refiere a la fuerza que lo mueve, que es la poesía. Platón la llamaba «Musa».

Como sabemos, Sócrates le dice a Ion que, de todos los anillos atraídos por la fuerza magnética, el poeta es el primero («Ion» 260). Es decir, el poeta es el elemento más sensible de todos los que seguirían a la Musa, la poesía, pero no es la verdadera fuente de las cosas. La fuente sigue estando en la Musa y su modo de existir, sus características fulguraciones. El poeta es el «primer anillo», pero no es realmente la primera persona; o, más bien, sí es la primera persona (humana, empírica) pero no es el primer yo. Yo –la poesía– es un programa abstracto (podríamos decir: como la matemática), cuya misma constitución lingüística lo impulsa a actualizarse con palabras alusivas a sí mismo. Aquí, enfocar la poesía como un fenómeno lingüístico (y no plástico, por ejemplo, ni de cualquier otro orden) es decisivo, ya que «la matemática» no opera a través de las palabras sino de sus componentes esenciales. La matemática no se presenta ante el mundo bajo el enunciado: «Yo, la matemática, digo que la raíz cuadrada

de dieciséis es cuatro». Simplemente, demuestra que la raíz cuadrada de dieciséis es cuatro, pero, aun mejor, se vale de su código universal convencional: $\sqrt{16} = 4$. Podría argumentarse que la ciencia no tiene primera persona, y que este es justamente el territorio cedido al arte: el poema tiene «yo»; el análisis teórico de un poema no tiene «yo». Pero también procede señalar que una cosa es «la poesía» y otra los estudios de poética, la teoría poética. En este caso, la teoría poética debe ocuparse de la centralidad del «yo» en su objeto de estudio, porque el «yo» es prioritario para entender el funcionamiento de la poesía. Otras disciplinas filosóficas y científicas, que comparten la provincia «yo», suelen ser mencionadas en este estudio con el fin de intentar asociaciones o encuadres (hermenéutica, fenomenología, psicología, como ejemplos habituales).

Si fuera posible ilustrar la cadena de identidades y voces que conducen al poema o texto lírico, la imagen podría parecerse a esta:



Figura 3 – La conexión entre las voces líricas

Representamos cada «voz» en forma aproximadamente circular para coincidir con la metáfora de los anillos imantados, aunque otra figura geométrica también serviría. Sin embargo, lo redondo añade la ventaja de sugerir anillos concéntricos, con

lo que se puede evocar la idea de un «mismo centro» para estos campos de actuación, y esta imagen ciertamente refuerza la tesis de la poesía como programa o epicentro. El movimiento que desde allí se proyecta hacia adelante atraviesa en su recorrido personas (emisor, receptor) y lenguaje (textos orales y escritos, con sus correspondientes palabras y silencios). Este «centro» absoluto, posibilitador de todo el fenómeno poético, estaría constituido entonces no por uno sino por al menos tres elementos identitarios en relación constante:

- 1) la musicalidad (realizada tanto por la expresión oral como por la escrita, que agrega dimensión gráfica a un acontecimiento del oído);
- 2) la metáfora, que es el modo de articulación de este lenguaje y entronca dialécticamente tanto con la mimesis de Aristóteles como con la expresión de los románticos, fenómenos complementarios y no opuestos, como alguna vez se supuso; y
- 3) el *yo* o la voluntad enunciativa que consta de sujeto humano más su sucesor: el sujeto textual (el poema mismo) y su antecesor: el sujeto latente que rige las manifestaciones poéticas, el programa lírico armado con su consciente e inconsciente personal: la Musa.

El centro de radiación de la poesía, entonces, está formado por al menos estos tres elementos basales: el ritmo, la metáfora, el «yo» abstracto e ideal. Al entrar en la órbita concreta del emisor poético, del «poeta», este realiza y encarna los elementos según las posibilidades y saberes de su continente personal. Una parte específica, individual, «biográfica» de la persona está por fuerza implicada en la creación del texto (sin «persona» no hay «obra») pero el sujeto último de todo poema no es el personaje biográfico «que escribe», el «que compone los versos», sino la incorpórea Musa.

Muy lejos nos situamos, no obstante, de cualquier divinización o esoterismo. La Musa es una metáfora como cualquier otra, con la plusvalía de un nombre exiguo y eufónico y una venerable tradición literaria. Cuando decimos «Musa», queremos decir

«la poesía», lo que equivale, en este texto, justamente al programa o diseño general, histórico (en todas las épocas), universal (en todo el mundo conocido) que subyace a toda articulación lírica textual (no de otros lenguajes, prescindentes de la palabra) y al mismo tiempo la procura y la encauza en sus canales específicos, formales, musicales y metafóricos. Como decíamos, «Musa» es una gran manera de abreviar. Se impone, en este punto, la observación de Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956): es importante la diferencia entre «la poesía» y «lo poético», ya que estamos hablando de un modelo lingüístico especializado y no de una percepción estética integral que pueda extenderse a otros órdenes. Así, Paz señala que existe una forma de poesía que no está cifrada en forma de poema, como sucede con paisajes, personas y hechos «poéticos»: entonces, concluye, «cuando la poesía se da como una condensación del azar o como una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético» (*El arco* 14).

244

«Lo poético» es, en otras palabras, la propiedad o emanación estética de variadas cosas, hechos, ideas, momentos, seres, según la percepción de una persona. Se puede contemplar el cielo estrellado y sentir que es «poético», pero se trata de eso, una percepción de algo que existe fuera de la voluntad de un individuo. «La poesía», en cambio, el «género lírico», se manifiesta en sus formas específicas, los «poemas», artefactos compuestos especialmente por mediación del *ingenium* y del *ars* del emisor poético: de su deseo y sus decisiones expresivas. Claramente, la teoría –histórica, dialéctica– no tiene una definición absoluta de «poema»; Benedetto Croce, por caso, y otros teóricos y poetas que profesan ideas similares (Leo Spitzer, Borges), asegura que no hay una diferencia tajante entre verso y prosa, negando así la existencia de los géneros literarios y expresando la necesidad de examinar las obras literarias solamente como creaciones individuales¹²³. Shelley, en «A Defence of Poetry», afirma: «la división popular entre prosa y verso resulta inadmisibles desde la perspectiva del rigor filosófico» (*Ensayos* 100). William Wordsworth sostiene «[...] una buena parte del lenguaje de todo buen poema puede no diferir en absoluto del de una buena prosa», y enseguida remata:

¹²³ Véase especialmente el capítulo IV, «Historicismo e intelectualismo en la estética» (59-63), de *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* [*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, 1902].

«[...] se puede afirmar con plena seguridad que ni existe ni puede existir ninguna diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de la composición poética» (55).

Lo esencial, para esta investigación, es que «poema», o texto perteneciente al género lírico, es una construcción lingüística (y no meramente musical, y no meramente gráfica o visual). Un paso más adelante, se prefiere aquí el verso como criterio formal para identificar un texto como poema. Y un paso aún más lejos, debe reconocerse el problema de que no toda versificación es «poética»; no toda versificación es lírica. Todos estos conflictos son, sin embargo, sumamente relevantes y constitutivos de la percepción de la poesía.

Pese a que la *aisthesis* o recepción engloba precisamente las maneras de percibir fenómenos no sólo culturales o artísticos (estudiados a fondo por la Estética y la Hermenéutica, entre cuyos representantes del siglo XX se destacan Gadamer, la Escuela de Frankfurt y la teoría de la recepción) y la relación entre estos y los fenómenos naturales (tema de reconocido interés para Hegel, Kant y toda la corriente fenomenológica), nos referimos aquí a la lírica como género formal con rasgos completamente delimitados. Ciertamente es que, aun en toda la tradición académica desde los griegos hasta ahora, incluso un rasgo fundante, medular, como la medición del ritmo, puede tener un aspecto relativo. Así es que: ¿sólo es poesía –género lírico– lo que está versificado, o el patrón rítmico trasciende los segmentos del renglón? El problema es cualquier cosa menos baladí; el mismo Aristóteles dice, en la *Poética*: «Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él)

[...]»; y la discusión acerca del «poema en prosa» es tan antigua como las antiguas civilizaciones (Aristóteles, Horacio y Boileau 30)¹²⁴.

El Romanticismo dio buena cuenta también de este dilema, aunque, según Abrams, la tendencia era reparar en el lenguaje (la metáfora y el ritmo) y no necesariamente en la exigüidad de la línea escrita. Así, se registran estas máximas: «La diferencia entre las concepciones de la poesía radica en la metáfora. Tanto en verso como en prosa, todas las explicaciones exigen la metáfora» (Abrams 53: la traducción es nuestra)¹²⁵, y también «La expresión de las emociones exige un lenguaje rítmico (sea o no sea en verso), tonos armoniosos y frases figurativas» (Abrams 150: la traducción es nuestra)¹²⁶.

246

En este trabajo se suscribe la versificación, los «metros como parte de los ritmos» y la correspondiente figura vertical, de columna, del texto (poema) escrito, pero este comentario vale apenas como evidencia de conflictos formales sin solución única. Tenemos, entonces, dentro de la porción –mayoritaria– del mundo que trata la poesía como una manifestación lingüística, visiones opuestas acerca de la medida del ritmo, es decir: para una facción el verso es *sine qua non*, para la otra no. Pero ambas coinciden en la naturaleza lingüística del género lírico. Y tenemos también otra porción del mundo, minoritaria, mas igualmente con su teoría y sus argumentos, que trata la poesía como

¹²⁴ La voluntad de Emil Staiger de aplicar el concepto de «estilo genérico» en lugar del de «género» para calificar las obras literarias pretende en cierta medida atenuar ciertos conflictos de índole clasificatoria. De sus consideraciones en *Grundbegriffe der Poetik [Principios fundamentales de poética, 1946]* se desprende que para el teórico suizo los géneros no son entidades cerradas e incomunicadas entre sí, sino permeables, como la realidad literaria demuestra. Consciente de la tendencia a fijar nuevas etiquetas para aquellos textos que no se amoldan fácilmente a las previamente existentes, propone que, en vez de construirse nuevas secciones en una clasificación de géneros, la reflexión sobre el tema se centre en los conceptos de lo épico, de lo lírico y de lo dramático entendidos como estilos o tonos. Las obras literarias concretas serían realizaciones de dichos estilos, los cuales son supragenéricos y transgenéricos. Así, una novela, aunque perteneciente formalmente al género épico, podría ser realización del *estilo lírico* (novela lírica); un poema del género lírico podría ser adscrito al *estilo dramático* (poema dramático, denominación un tanto obsoleta de la obra teatral escrita en verso) y una obra de teatro, perteneciente a la dramática, podría tener un *estilo épico* (teatro épico). La forma adjetiva evitaría las erróneas implicaciones asociadas a las formas sustantivas y permitiría aceptar la confluencia de distintos estilos genéricos en una misma obra. De esta manera, las obras literarias pertenecen unas veces a un género dominante, pero en ocasiones pueden situarse en la intersección entre dos, participando de modo equilibrado de cada uno de ellos.

¹²⁵ «The difference of conceptions of poetry is a difference of metaphor. Whether for the verses or for prose, all explanations require the metaphor».

¹²⁶ «The expression of emotion requires measured language (verse or not), harmonious tones and figurative phraseology».

un fenómeno no restringido a lo lingüístico, casi siempre con tendencias hacia lo plástico. Responsable de esta acepción acaso sea la realidad gráfica que la escritura impuso a las formas poéticas orales, y que nos ha deparado los caligramas de Guillaume Apollinaire (1880-1918) y otras propuestas de las vanguardias literarias del siglo XX, aunque también, como es sabido, la pictoricidad de las lenguas orientales ha aportado significación formal a sus composiciones líricas. Este hecho proviene tal vez de la originaria concepción gráfica de todos esos lenguajes y no es específico de la poesía, pero su elucidación excede el marco de este análisis. Lo registramos aquí sólo para dar prueba de los variados y centralísimos problemas que constituyen la realidad del género lírico en el mundo; problemas que, lejos de frenarlo, parecen alimentar el fuego de su existencia y asegurarse de que nunca se apague.

Esta exposición de diferencias y criterios ayuda también, por contraste, a reforzar nuestra idea de base. Entre todo lo diverso y aparentemente irreconciliable, ¿qué es lo idéntico, qué es lo único, cuál es la marca original que todo lo contiene? Y aquí expresamos nuestra visión una vez más. Si «la poesía» es un género formal lingüístico, específicamente versificado, sus principios activos simultáneos, interactuantes, en toda época y lugar, son la musicalidad, la metáfora y el *yo*. Tres personas distintas y un solo Dios verdadero, como propone el Catecismo. Pero esta figura de los «tres» atañe también a la cadena de mandos de la encarnación poética: voz de la poesía (o la Musa), voz del emisor, voz del poema. Nuevamente una tríada y una sola verdad, el texto, sin el cual nada, absolutamente nada poseemos para empezar este diálogo. La necesidad del poema (que era la *Ultima Thule* de los formalistas: el texto por el texto, el texto en el texto) nos lleva, como es lógico, a la necesidad del emisor, puesto que alguien humano debe producir la criatura lingüística portadora del mensaje. Y como también suele suceder, esta producción de criatura requiere algo más, requiere un agente fecundador, y allí es donde empieza a abrirse el abanico. ¿Es este agente fecundador el mundo? ¿Es el famoso «universo» que, según los antiguos, había que recrear o «imitar», y, según los intérpretes de los antiguos, había que copiar fielmente a fin de no mentir?

Lo cierto es que la persona no actúa sola en la creación de cosas, no es una psiquis suelta en el piélago de la realidad; y en esto nos acercamos a las visiones de las poéticas más sociales a partir del siglo XX: el yo del emisor es un *continuum* de

presencias actuantes y en vías de expresión. Pero, si la polinización del emisor proviene del mundo o sociedad, ¿en qué lugar queda entonces la Musa, la poesía? ¿Es el poema el fruto exclusivo de la unión de la persona con el mundo? Una vez más: la poesía es el programa, es el diseño anterior de esta forma de comunicación; lo que hace que todo esto suceda, y con su forma típica. La poesía es un modelo según el cual el emisor debe ser impregnado por algo que es a un tiempo exterior e interior –el «Mundo»– para poner en actualidad un mensaje rigurosamente formulado, para traerlo a la vida. Es muy importante esta característica de más de un concepto que vamos a examinar: la de ser interno y externo al mismo tiempo, la de estar dentro y fuera de las personas, ya que es precisamente esta dinámica de doble sesgo la que puede explicar planos y sistemas contradictorios en apariencia. Por ejemplo, y para reavivar paradojas ya citadas:

1. ¿El inconsciente está dentro o fuera de la persona? En principio, todos coincidiríamos en que está dentro de la persona, aunque hay un ámbito especial, el del inconsciente colectivo, que actúa más bien como una red de conexión entre diferentes individuos de una cultura y aun entre culturas. Está, de algún modo, también en el exterior de la persona, en el «mundo», vinculando a las personas.
2. ¿La metáfora está dentro o fuera de la persona? Sin duda, es un hilo constitutivo de la «trama conceptual de la mente» –para usar la frase de Carlos Pereda (278)–, lo que la sitúa definitivamente en el interior, pero también está relacionada con el afuera: a) porque el sujeto aprende una gran cantidad de imágenes y semejanzas que le son transmitidas por la cultura, como un legado, sin que tenga que tramitarlas él mismo; y b) porque no sólo la cultura sino la naturaleza, el «cosmos», sugieren imágenes y semejanzas que el sujeto humano parece inclinado a captar en cualquier época y en cualquier parte del mundo. Esto afecta tanto a la metáfora cotidiana, básica en el pensamiento, como a la metáfora poética, que surge de un trabajo intencional y que, como observaba Aristóteles, distingue a los artistas de la palabra, quienes perciben por intuición lo semejante y lo desemejante.

3. ¿La poesía está dentro o fuera de la persona? Sin ninguna duda, es un sujeto individualizado el emisor de un poema; digamos, por caso, el que escribe un poema. Lo o la visualizamos ante la soledad de su papel, a menudo como en el ya recordado poema de Dylan Thomas (puede ser una pantalla iluminada, en esta era virtual, o puede ser la arena de una isla desierta, como en la imaginación de Charles Bukowski)¹²⁷: cualquier superficie donde plasmar un lenguaje es apta, pero el emisor es un solo cuerpo animado por su voluntad. Resulta evidente aquí que el mensaje sale del interior de la persona hacia el afuera, como tan nítidamente lo explicaran los románticos. Pero, aun así, hay al menos dos instancias externas: si Aristóteles tenía razón en el sentido más literal de la mimesis –aunque no asumiremos nada en forma literal–, entonces el Mundo, el universo «imitado», está aún antes que la persona, y está a su alrededor. Y, sin embargo, queda una instancia más, que es el modelo y el diseño en el cual se inscriben la persona y el mundo. Porque puede haber persona, y puede haber mundo, pero tiene que activarse un mecanismo especial para que esta persona se transforme en emisor poético y articule un mensaje sobre el mundo, en el cual esa persona está incluida. Algo hace de un sujeto empírico un sujeto lírico. Algo hace del mundo, de la realidad, incluso del yo, un tema formulado lingüísticamente según estrictas pautas técnicas. Quizá fuera esto, o una idea muy similar, lo que los formalistas denominaron «literariedad», también relacionada con que «un poema tiene el sentido otorgado por el acto de comunicación» específico (Gallegos Díaz párr. 51). Vemos así, todo el tiempo, el diálogo de lo interno con lo externo, y diferentes planos de estas dos órbitas que no dejan de interceptarse.

¹²⁷ «Pero tenía un juego que solía jugar conmigo, un juego llamado *Isla Desierta*, y mientras estaba tirado ahí en la cárcel o en clase de arte o yendo a la ventana de diez dólares en las carreras, me preguntaba, Bukowski, si estuvieras solo en una isla desierta, para nunca ser encontrado, excepto por los pájaros y por los gusanos, ¿tomarías una rama y arañarías palabras en la arena?» (Bukowski párr. 5).

3.3.1. LOS SERES IMAGINARIOS DE BORGES

En la cita de Borges que figura como epígrafe de este subcapítulo, el poeta pone en negro sobre blanco el rol que la teoría, con tanto esmero, construyera para el receptor –«porque el lector es un personaje imaginario» (*Arte* 140)–. Lectores y autores imaginarios. Ya advertía Francisco de Goya (1746-1828) que el sueño de la razón produce monstruos¹²⁸. Sabemos que el lector puede llamarse «implícito» (Iser), «ideal» (en algunos textos) «modelo» (Eco): son todos los nombres de lo que no es un sujeto empírico, la persona de carne y hueso que finalmente tomará en sus manos el libro –o, en nuestros tiempos, la pantalla iluminada–.

En algún momento, fatalmente, el «personaje imaginario» dejará de serlo (se convertirá en el «lector explícito» de Jaus), pero, mientras tanto, desde el punto de vista del emisor, no es más que un pálido fantasma. Esta idea ya no nos inquieta tanto porque comerciamos con ella desde hace muchas décadas de teoría. Lo que quizá no se había asumido hasta hace poco tiempo es la condición fantasmal del emisor. «Cuando escribo [...] yo también soy un personaje imaginario» (Borges, *Arte* 140). Lo interesante en este caso es que no se trata de la perspectiva del lector –que también cuenta con su «autor implícito» (Cfr. Booth 143)– sino de la perspectiva del mismo emisor. Es el poeta quien dice: «yo soy lo imaginario; mi condición biográfica es imaginaria respecto del texto, al que tienen sin cuidado mis venturas y desventuras». El «yo» con ADN no es más que otra excusa de la poesía para el verdadero yo profundo: la incombustible Musa de Platón.

¹²⁸ «El sueño de la razón produce monstruos» (1799) es el grabado nº 43 de los *Caprichos* de Goya.

3.3.2. RELATO, PERSONAJE, FICCIÓN

Estos actores,
como les dije, eran sólo espíritus y
ya se evaporan en el aire, en la levedad del aire.

WILLIAM SHAKESPEARE¹²⁹

Hay algo más respecto de la operatividad del «yo» en el texto lírico que acaso parezca trivial señalar, y sin embargo es el más relevante de los datos: «yo, que estoy dentro de mí o en toda mi extensión: yo, mi conciencia» simplemente no es igual a «yo» como palabra escrita, con su enunciado lingüístico correspondiente, en un texto. Es decir: la palabra «yo», escrita, no es el verdadero sujeto consciente, no es mi «yo» como sensación física y psíquica. La palabra «yo» es sólo una representación de lo que podríamos llamar la identidad de la persona, que nunca va a exceder el límite del cuerpo. Puede objetarse que así funciona todo el lenguaje, esa invención que llamamos lenguaje, y es verdad. Al decir «yo» en voz alta también estamos usando una convención que todos entienden, pues lo que cada uno sabe sobre su «yo» sería realmente intraducible. Las palabras, entonces, son desplazamientos de un mundo de objetos –visibles e invisibles– que, a su vez, se constituyen en las realidades de otro mundo. Las palabras escritas son las realidades del mundo textual.

Pero, miradas desde el mundo de la conciencia, no puede negarse que son signos, representaciones, y que, en el trazo manuscrito o impreso de la palabra «yo», no queda rastro humano. Este es, quizá, uno de los puntos de partida de la gran discusión acerca del «yo»: no sólo es «otro» en el sentido de la complicada, desdoblada primera persona que detrás se esconde, sino en el más técnico de todos. Sobre el papel no estoy realmente «yo» sino mi necesario duplicado gráfico. (Ni siquiera un clon, porque: ¿idéntico a quién sería? No hay unicidad, siempre hay multiplicidad). Este argumento

¹²⁹ «These our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air», cuenta Próspero en el Acto 4, Escena 1 de *La tempestad* (*The Tempest* 120; la traducción de arriba es nuestra).

nos permitiría, tal vez, visitar la palabra «relato»; claramente no es el relato narratológico, no es el relato como «historia o cuento» donde vamos a contar la progresión de un acontecimiento externo, ni siquiera si pensamos en un poema épico o simplemente narrativo¹³⁰. Este relato es otro relato; es otra noción de relato. Por supuesto, debemos admitir que la *Odisea*, *Martín Fierro* (1872, 1879), *Spoon River Anthology* –por mencionar algunos ya citados aquí– presentan uno y muchos «relatos», pero es posible entender en un poema otra acepción de ese término, más emparentada con la de las ciencias sociales y políticas, y según la cual, para decirlo con simpleza, «relato es todo lo que nos cuentan», e incluso «nos contamos». Especialmente en Argentina, pero con tendencia a extenderse hacia Latinoamérica, este término técnico pasó a tener un uso casi cotidiano en la vida social de los últimos años, y así lo incluyen A. Adelstein y G. Vonmaro en un léxico reciente:

252

Los relatos como producto omnipresente en las diferentes culturas de la humanidad han sido una de las formas universales utilizadas para expresar interpretaciones sobre acontecimientos y establecer modelos sociales. La construcción de identidades, la fundamentación de proyectos sociales y las lecturas ideológicas compartidas a partir de fines de la década de 1970 en el marco de las ciencias sociales han sido estudiadas desde la perspectiva del concepto de *relato* ya sea para explicar su crisis, a través de la idea del «fin de los grandes relatos», o para definirlos como elementos constitutivos de «comunidades imaginadas». [...] A su vez, [la noción de relato] presupone la posibilidad de presentar una lectura del mundo –la propia– que accede a la realidad social sin ningún tipo de mediación (318-19)¹³¹.

¹³⁰ En efecto, con nuestro empleo de la palabra «relato» nos desviamos en parte de la acepción más común asignada a ese término en los estudios literarios. El narratólogo Gérard Genette recoge tres definiciones en *Figures III [Figuras III, 1972]* de la palabra «relato»: 1) «enunciado narrativo, [...] discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos»; 2) «sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.», y 3) el sentido más antiguo: «un acontecimiento, pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo» (81-2).

¹³¹ La descripción de la voz «relato» está elaborada por Gustavo Aprea y Juann Pablo Cremonte.

En *Le Dictionnaire des sciences sociales* [*Diccionario de ciencias sociales*, 2013] de Dortier, la entrada «relato» cuenta con varias explicaciones, como por ejemplo que hay unos «lazos de correspondencia que unen el relato con la forma en que el ser humano experimenta mentalmente sus vivencias» (148). Se consigna, además: «[...] la forma de la historia es consistente con la tendencia natural de la mente humana que aborda la realidad como una secuencia de eventos, de representaciones de acciones y de intenciones» (481). También se admite que «no existe una definición canónica de relato», pero que ciertos componentes le son connaturales: «elementos descriptivos (personajes, escenarios, situaciones, hechos y acontecimientos), una secuencia de eventos y una trama» (481).

En una primera lectura, los *hechos y acontecimientos*, la *secuencia de eventos* y la *trama* corresponderían más bien a la antigua poesía épica; no se dan la mano necesariamente con el actual género lírico. Tampoco lo excluyen. Pero «aquello que nos cuentan» o «nos contamos» –y esta es la llave maestra de la idea– no es un suceso, una peripecia: es una versión de la realidad mirada desde un punto de vista. Esta versión de la realidad no se refiere a una historia, ni a muchas, sino que es el marco conceptual donde es posible inscribir, si se quisiera, todas las historias, pero también todos los modos de reaccionar frente al mundo. Así, el Gobierno tiene un relato, la Oposición tiene otro; hablamos del «relato de los medios» y del de cualquier institución. Cada individuo, naturalmente, tiene un relato sobre sí mismo y los demás. «Relato» es una organización de la cosa en sí, no es un mero punto de vista, pero no existe relato sin punto de vista.

Por otra parte, la misma naturaleza secuencial del lenguaje nos inserta mentalmente en una progresión en el tiempo, pues la oración es ya un acontecimiento con principio y fin. El pensamiento está diseñado para formar una línea de sentido hacia adelante, o, al menos, así es como lo estructura la mayoría de los lenguajes conocidos, empezando por la gramática.

Para enfatizar esta idea de «relato», un ejemplo casi a medida se encuentra a lo largo de todo el libro de Néstor García Canclini *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2010), que incluye la palabra en cuestión en el mismo título.

La noción de relato vertebra el texto entero, aunque no está definida explícitamente. Pueden leerse pasajes como:

Acabamos el siglo XX sin paradigmas de desarrollo ni de explicación de la sociedad: se decía que sólo contábamos con múltiples narrativas. Comenzamos el siglo XXI con dispersos relatos fragmentados. Algunos son creídos por islamistas, otros por fundamentalistas cristianos, y el resto por seguidores de un caudillo. Estos relatos a menudo pierden adeptos, dejan caer su eficacia por disidencias o se desmenuzan en parodias de sí mismos (18).

Otros pasajes del ensayo en los que se hace un manejo parecido del vocablo «relato» son los siguientes: «El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos» (22); «Hay muchos relatos doctrinarios, religiosos, políticos y aun cognitivos que duran un rato como paradigmas en las ciencias sociales y las humanidades» (249), y muy especialmente:

254

Quienes aún buscan la esencia o una definición universal del arte se dirigen a las estéticas filosóficas. Otros juzgan que son los discursos los que definen lo artístico: el impacto de la semiótica y de los *visual and cultural studies* llevó a sobrestimar la conformación de las prácticas sociales a partir de relatos o procesos de significación; el sentido del arte había que averiguarlo desconstruyendo o interpretando los modos en que se lo nombraba. Según la tercera perspectiva, la antropológica, para saber qué es el arte es necesario observar los comportamientos de los artistas y escuchar cómo los representan. (García Canclini 40).

Aunque, como se había advertido, todo el libro de García Canclini está estructurado en torno a la palabra «relato», el último fragmento citado contiene dos conceptos de especialísima importancia en nuestro estudio. El primero es casi una definición de «relato» como «proceso de significación», que es precisamente el valor que queremos asignar a este término al aplicarlo al texto lírico. El segundo, de aspiración mucho más amplia, es llamar la atención sobre la «perspectiva antropológica» que

busca comprender el arte, sobre todo, «escuchando» a los artistas mismos y sus representaciones sobre lo que es el arte. Es un matiz diferente, sobre todo en un trabajo de teoría poética donde el corpus de las reflexiones proviene normalmente del exterior; no de los artistas sino de quienes los observan; no de los poemas mismos sino de las interpretaciones que se hacen a partir de ellos. Es verdad que esta simpatía por *el interior versus el exterior* no deja de ser formalista. También es verdad que, desde dicha perspectiva, el Gran Relato proviene de la voz creadora, la voz articuladora del lenguaje: «quien habla, aquello que habla» (sea cual fuere su nombre) organiza la realidad, no la enumera simplemente; al constituirla, la inscribe en un «proceso de significación».

Es en este marco que puede visualizarse el poema también como relato: el texto da comienzo y luego sigue por unos cauces del referir que llevan inevitablemente a un «cierre» (ya que no necesariamente un desenlace). Podría oponerse aquí que esta es la noción de «discurso», pero «discurso» es algo interno del texto, mientras que «relato» apunta a algo más allá, algo exterior al texto: es la visión particular que le imprime su emisor, no sobre un episodio o episodios, sino justamente sobre lo que él o ella están diciendo. Este es el sentido en el que podríamos interpretar que un poema es también una forma de «relato», un relato que ciertamente cuenta con su personaje –«yo»–, aunque «yo» no sea siquiera literal. Y esa es precisamente la condición del sujeto lírico en el poema: aunque no lo veamos, siempre está, como una voz nuclear que reviste muchos disfraces pero que, decíamos aquí también, en definitiva siempre es *la poesía*. Habría personaje, entonces, en dos sentidos: 1) como la necesaria entidad emisora del lenguaje, el «punto de vista» desde el que todo se organiza, y 2) como las máscaras y representaciones que adopta ese remoto «yo» para aproximarse al mundo bajo apariencia humana. Si hay algo que no falta, es personaje.

Pero, entonces, volveríamos a un problema clásico y exhaustivo de la poética: la ficcionalidad o ficticidad (y, al final de ese camino, la mimesis). Mimesis es, sin duda, una palabra demasiado cargada y demasiado temible en este punto de la historia, y de la historia de la poesía en particular; sin embargo, la «ficcionalidad» es algo que debe ser siquiera rozado después de «relato» y «personaje», y que, además, claramente se enmarca en las luchas de la tradición acerca del «yo». Volvemos a recordar las facciones enfrentadas a partir del Romanticismo, con los partidarios del «yo» como realidad

última y «verdad», y sus revisionistas, entre quienes los «enunciados de realidad» del yo lírico no son óbice para su ficticidad como primera persona¹³². Incluso una reconocida defensora de la autenticidad del yo, como Käte Hamburger en *Die Logik der Dichtung*, no deja de considerar su aspecto desplazado, su distancia respecto del yo biográfico, empírico. Podría sugerirse, entonces, que ya no la ficción (que es otro territorio, sustentador de la narrativa) sino la *ficcionalidad* (como desplazamiento del *sí mismo*, del *myself*) triunfa conceptualmente en la contienda del «yo», y esta idea está en línea con banderas afines como «relato» y «personaje». Un poema no es sino una versión parcial y temporal del «yo». Donde «yo» sigue su camino, queda el poema como una marca.

En otras palabras: el término «yo» es ya un nombre, una representación de algo que no puede ser totalmente capturado. Cuando cada uno de nosotros lee o pronuncia la palabra «yo», entiende algo perfectamente distinto de todo el resto, ya que la configuración de un «yo» está tejida, tramada y definida por el mundo personal de cada sujeto. «Yo» es, entonces, una especie de *quale*¹³³: la rojez de lo rojo, el dolor de cabeza, el sabor de una naranja; nociones individuales e intransferibles por su propia naturaleza. Si bien la noción *quale* es extranjera a la teoría poética y genera tremendas controversias en sus campos de origen, lo cierto es que se ha consagrado como un *greatest hit* de los estudios de la conciencia en los últimos treinta años. El *Oxford Companion to the Mind* [Diccionario Oxford de la mente, 1987] la define por comparación con *quantum* (cantidad); *quale* no designa, como aquella, una magnitud, sino la percepción de una cualidad:

Ejemplos de qualia son el olor de los posos frescos del café o el sabor de la piña: estas experiencias tienen un carácter fenomenológico distintivo, que todos hemos

¹³² La cuestión de la ficcionalidad de la lírica aparece ya ampliamente tratada en diversos trabajos académicos: Smith («Poetry...»), Pérez Bowie, Sánchez Carrón...

¹³³ Los *qualia*, ya mencionados en estas páginas, se refieren a la cualidad subjetiva de la experiencia: a lo que experimenta el sujeto en su conciencia y es incommunicable (¿qué es «estar triste»?) salvo –podríamos decir en un trabajo sobre poesía– a través de metáforas o manifestaciones artísticas, simbólicas y alegóricas. En la filosofía de la mente y la neurociencia reina una verdadera polémica acerca de si los *qualia* existen o no existen, y, si existen, ¿puede distinguirse entre fenomenología pura y las propiedades de los objetos? ¿Se refieren los *qualia* a percepciones de fenómenos materiales únicamente? ¿El conjunto de los *qualia* no es acaso «la conciencia»? Mientras los filósofos de la mente y los neurobiólogos se ponen de acuerdo, aquí nos permitimos todo lo que no está explícitamente prohibido, como consiente la ley.

experimentado, pero que parece que es difícil de describir. La investigación de la naturaleza, la fenomenología y la posible causa de los *qualia* ha llegado a ser, recientemente, un tema importante en la filosofía de la mente (Gregory 1983).

A pesar de todo, parece difícil llegar a una definición consensuada debido a que, como dice John Searle, «[...] el problema de los *qualia* no es un mero aspecto del problema de la conciencia; es el problema de la conciencia» (*El misterio* 38; la cursiva es del autor). Algunos análisis sobre el tema que van adquiriendo estatus de clásicos pueden leerse en Thomas Nagel («What is it Like to be a Bat?», *paper* de 1974), Frank Jackson («Epiphenomenal Qualia», artículo de 1982) y Daniel Dennett (*Consciousness Explained* [*La conciencia explicada*, 1991]) como ejemplos de una literatura rápidamente creciente. Lo que capta nuestro interés es la proximidad de los *qualia* a la esfera del «yo», y, por propiedad transitiva, a la esfera del «yo-Musa», «yo-poesía» que estructura estas reflexiones. Cada persona tiene una posibilidad única de percibir «lo frío» y, ciertamente, una posibilidad única de percibir «lo yo». Desde este punto de vista, el «yo» lingüístico no puede sino ser una fórmula convencional y, en consecuencia, un signo teñido o rozado por la ficción. Cada uno alimenta al «yo» de un texto con sus propias secretas imaginaciones, con el resultado de sus experiencias y proyecciones. «Yo» no nace, en el poema, construido e igualmente evidente para todo el mundo: hay que construirlo cada vez.

Desde el ángulo del lector, esto explicaría asimismo la ya comentada figura del autor implícito (Cfr. Booth 1974). El lector se forma una fantasía sobre el personaje que escribe el texto, el lector se hace ideas sobre ese «yo». Pero, como sabemos, el reino de la recepción es el reino de la interpretación. Entonces, ¿qué sucede en el reino del emisor? ¿Qué sucede desde el punto de vista del poeta: cuál es el «yo» del poeta? Volviendo a la metáfora de Platón, la poesía, que es la verdadera generadora de la forma poética, de la «lírica», se vale de su primer anillo de la serie –poeta o emisor, según la terminología y el marco de acción que estemos considerando– para presentar su caso. Como «la poesía» no puede actuar sola, porque no es una persona, no es una voluntad humana, debe asimilarse al sujeto que va a actualizarla. Este sujeto es el personaje o personajes («yo» y su constelación de «otros»), aunque, también, la poesía es un

personaje final que aparece velado y en clave, como un enigma que hay que esclarecer, justamente tras sus diversas máscaras textuales.

En cualquier caso, «yo» –sujeto lírico– tiene algo para decir: lo que los formalistas consideraban que era «un conocimiento». Según Alexander Potebnia, «[...] igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer» (cit. en Shklovski 55). Y este conocimiento está cifrado, articulado, en un molde que aquí hemos llamado «relato». Dicho conocimiento consiste en una versión de la realidad, o en la versión de una realidad, según un punto de vista. Puesto que aquí no se trata de leyes físicas o matemáticas, equivalentes y ciertas para todos, esta es otra clase de conocimiento: uno que sólo puede ser obtenido, amasado y expresado por el sujeto a cargo. Es por eso que lo llamamos «relato» (no es un teorema, no es un dato duro): se trata de un conocimiento que la persona «se cuenta» a sí misma y «cuenta» a los otros a través de una forma codificada cuyo nombre es «poema».

El relato proviene, entonces, del emisor, del hacedor del mensaje: como se ha notado, no es el mero discurso u organización del texto, sino la organización de la idea del mensaje con su tiempo interno. No es simple secuencia gramatical: el poema *presenta un caso*. ¿Por qué hablamos, entonces, de ficcionalidad, si este «caso presentado» puede perfectamente ser sincero? Porque no deja de ser una posibilidad de visión y de formulación entre otras; porque parte de un «yo» con su inseparable cuota de desplazamiento, es decir, de un «yo» como personaje, y este personaje «nos cuenta algo». Podría objetarse aún: «No, no nos *cuenta* algo. Nos *dice* algo». Es verdad, pero no dice algo como una lista de palabras ni puede resumirse en una máxima o sentencia, pues, como ha quedado establecido desde los comienzos del género, reclama no ser reducido ni alterado sino reproducido con exactitud en su construcción original, en su edificio completo. El poema debe ser preservado para cumplir con el trabajo que le es propio; si lo cifráramos en una frase o conclusión, ya no sería poesía, y ciertamente desaparecería su espíritu, su «relato» único, su forma de ser en el mundo. El poema está concebido como una rigurosa progresión lingüística y es así como nos cuenta algo, algo que sólo tiene sentido completo en su formación de origen.

A propósito de este problema, lo que sigue es una interesante observación de Paul Zumthor en su estudio sobre la poesía oral: «No sería absurdo plantear la hipótesis de que toda producción de arte, en poesía como en pintura y en las técnicas plásticas, incluida la arquitectura, es, por lo menos en forma latente, una narración» (52). Claro que, en el campo de la poesía oral, y muy especialmente en los pueblos de oralidad primaria, la narratividad desempeña un papel insustituible en las formas de representación del pensamiento, puesto que la abstracción propia de la escritura y las figuras creadas por dicha abstracción tienen menos eficacia en el momento –siempre presente– de la comunicación entre pares. No es imposible que esta experiencia con el mundo oral haya impregnado la intuición de Zumthor, lo que en modo alguno le resta poder de fuego. Tranquilamente puede asumirse el poema como relación de lo que le pasa a su protagonista desde el punto de vista de una presencia fantasmática y dominante llamada poesía.

En síntesis, no se propone aquí, de ninguna manera, que este aspecto ficcional del poema corresponda a la ficción narrativa. Un poema puede ser perfectamente épico, narrativo, como la *Ilíada*, pero aun así sus otros elementos constitutivos, líricos (la versificación, el ritmo, las imágenes y otros recursos expresivos) matizan de forma esencial su carácter de narración externa. Hay un factor en la combinación de la musicalidad, la metáfora y el «yo» que hacen que la persona esté implicada en la forma textual; que hacen que la persona utilice una vía específica para transmitir un conocimiento íntimo. Cómo transmitirlo requiere un *ars*, una técnica de construcción deliberada y profundamente acendrada, una decisión. Podría resumirse de la siguiente manera: aun lo más sincero está aquí construido, pero aun lo más construido no puede escapar a una sinceridad fundante. Ficcionalidad y verdad no son actitudes opuestas, sino profundamente dependientes entre sí. Finalmente, y más allá del grado de fidelidad a la persona interna del emisor, todo en el lenguaje es representación, empezando por el «yo».

3.3.2.1. Los espíritus de Shakespeare

William Shakespeare comenzaba ese subcapítulo con las palabras de Próspero en *The Tempest* (1611): el Bardo, naturalmente, estructurador del mundo en la ficción teatral, nos decía a través de ellas que lo visible era sólo apariencia, pero no dejó de decirlo *en poesía*, en código poético. Los de Próspero son, técnicamente, versos, y si hay algo que los poetas no ignoran es cuándo y por qué usar el verso. Como aquí¹³⁴:

Estos actores,
como les dije, eran sólo espíritus, y [...] (120).

En el contexto explícito de estas palabras, el escenario, todo es representación. Pero el contexto esencial y permanente del Bardo es en realidad el lenguaje, *donde todo es representación*: allí todos somos actores, y, debajo de nuestra apariencia, sólo espíritus que cuentan una cosa, a veces una historia, a veces algo diferente, pero eso diferente no deja de ser una visión que el «yo» tiene de sí mismo, su versión de los hechos, de su experiencia vital y del tiempo en el que se inscribe su existencia.

Así, «yo» es «sólo espíritu», la voz que habla detrás de su ropaje humano. «Actores» y «espíritus» son vocablos que sugieren un juego efímero, donde todo lo que puede realizarse *está en* el lenguaje y se realiza *a través del* lenguaje: no hay otra cosa, pues la realidad es volátil y sobre todo multiforme y nada permanecerá de una sola pieza. Los espíritus juegan a adoptar una forma y un lenguaje para la captura de ese momento, del minuto en llamas, porque en el siguiente

[...] ya se evaporan en el aire, en la levedad del aire¹³⁵.

¹³⁴ Palabras de Próspero en el Acto 4, Escena 1.

¹³⁵ Palabras de Próspero en el Acto 4, Escena 1.

3.3.3. PRIMERAS CAUSAS Y ÚLTIMAS RAZONES

Si usted puede caminar, usted puede bailar;
si usted puede hablar, usted puede cantar.

Proverbio africano (Sudán del Sur)

En la *Poética*, famosamente observa Aristóteles que las personas evidencian el deseo de imitar la naturaleza («Pues el imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez [...] y además todos disfrutaban con las mimesis») y también el deseo de aprender: «[...] aprender es no sólo lo más agradable para los filósofos, sino también para los demás en la misma medida [...]» (Aristóteles, Horacio y Boileau 19). Sabemos, además, que los sentimientos negativos que debían ser purgados a través de la experiencia artística son la compasión y el miedo: según Asensi Pérez, «se trata de dos sentimientos morbosos a los ojos de la cosmovisión griega» (II 82), moldeada por la experiencia del espectáculo trágico. Así lo declara la *Poética* aristotélica: «Y ya que es preciso que el poeta procure placer por medio de la mimesis a partir de la piedad y el temor, es evidente que este debe ser introducido en los hechos» (Aristóteles, Horacio y Boileau 38).

Puede inferirse, a partir de estas ideas y otras presentes en el corpus de la tradición griega, que al menos dos funciones principales de la poesía (entendida en el antiguo y amplio sentido) aluden a esta «educación sentimental» —además de intelectual— y al particular goce que deriva del *poiein*, de poder crear cosas —con palabras, en este caso—: es decir, el saber y el placer. Al menos, esto es lo que interpretó Horacio a partir de sus estudios griegos y es lo que propone en la *Epistula ad Pisones*:

Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. [...] Todos los votos se los lleva el que mezcla lo útil con lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye; ese es el libro que da dinero a los Socios, atraviesa los mares y prolonga durante mucho tiempo la notoriedad del escritor (Aristóteles, Horacio y Boileau 100).

A través de la historia, tanto *docere* como *delectare* (el aprendizaje y el placer estético) no cesan de reeditarse: es sabido que la sombra de Horacio se proyecta a lo largo del Medioevo y, aunque su influencia no se extingue, con el tiempo la teoría y los teóricos han convertido el «para qué» de la poesía en un mosaico de posibilidades. Las dos funciones clásicas, sin embargo, son defendidas por diversos autores en distintas épocas con distintos enfoques: debe recordarse que, en la era griega, y ya antes de Aristóteles, una parte de la poesía estaba implícitamente asociada a la retórica por su uso de la metáfora y de las formas bellas: el sofista Gorgias repara en la función persuasiva de la palabra en su *Elogio a Helena*. Cicerón, si bien se ocupa de la oratoria, señala que la función del lenguaje es, además, conmover al receptor: lo llama *movere*. En la Edad Media, los teóricos se alinean con el aspecto doctrinal del discurso; la reacción del Renacimiento es recuperar la poesía también como goce (Pinciano, sir Philip Sydney, Boileau), mientras que el Barroco volverá a dar prioridad a su faceta utilitaria, moralizante. Durante el Neoclasicismo, el español Ignacio de Luzán continúa y combina las dos tesis horacianas, pero en las postrimerías de la Ilustración, Kant reivindica el aspecto placentero y estético del arte, defendido también por Friedrich Schiller (1759-1805) y Goethe.

Es ya el comienzo de la experiencia romántica, con su gran culto a la belleza y la emoción del espíritu, que terminan revelándose en el fragor de la época como el auténtico vehículo de la verdad. William Wordsworth, en esa especie de manifiesto romántico que es el *Prólogo a las baladas líricas*, afirma de la poesía que «[...] su objeto es la verdad, no la individual o local, sino la general y operativa; no dependiendo de la evidencia externa, sino revivida en el corazón por la pasión; verdad que es su propia evidencia [...]» (65).

Se ha mencionado ya que Potebnia, en el nacimiento del formalismo, expresó que la poesía es un conocimiento: «una cierta manera de pensar y de conocer» (cit. en Shklovski 55), por lo que, podría inferirse, aquello que atañe a la comprensión, al logos, proviene de una cierta intelectualización del mundo y conduce a su vez a ella, sólo que esta segunda intelectualización queda a cargo del receptor. Lo que es captado por el poeta no consiste en una caprichosa imagen: siempre es imagen, en el sentido de representación y finalmente de metáfora, pero jamás caprichosa. La imagen

corresponde a un sistema de visión de la realidad y está completa y fundamentalmente entramada en el tejido psíquico de su hacedor, así como luego, en la lectura, la imagen resultante nunca será automática ni producto del azar, sino que responde al «sistema otorgador de sentidos» del receptor.

Lo que se considera descartado, sin embargo, es que esta comunicación y producción de conocimiento puedan reducirse a máximas o prescripciones sobre cómo interpretar cualquier aspecto de la realidad, y esto no se debe solamente a la diferencia de esferas entre la literalidad y el arte, sino a la misma naturaleza y razón de ser de la poesía: su polisemia. Como sus posibilidades de sentido son tan amplias, difícilmente el mensaje pueda ser asimilado de la misma manera por todos sus receptores; en realidad, esto no podría suceder nunca, porque cada conciencia es irrepetible. El principio de Arquímedes y los Diez Mandamientos exigen una asimilación de un solo sentido, pero un poema es, por su mismo objeto y la articulación de su lenguaje, un centro de radiación sin límites precisos. Es así como probablemente funcione el «aprendizaje» lírico: la experiencia de racionalización del mundo ciertamente se produce, tiene lugar, ya que no es posible *no entender nada* a partir de la recepción del texto, pero sobre todo es imposible *no entender nada* a la hora de crearlo, de formularlo. Ya la lógica de la gramática, aunque en ocasiones sea deliberada y profundamente infringida por motivos estéticos, exige una ordenación del pensamiento que conduce a alguna forma de claridad sobre algún asunto o tema. Y esto, incluso, o sobre todo, si no podemos explicar esa claridad a través de la lengua común. Precisamente la potestad de la poesía radica en la formulación de lo informable, rasgo que comparte en forma constitutiva y general con la metáfora: decir por medio de imágenes lo que no puede decirse de otro modo.

La poesía implica así esencialmente un conocimiento, según una línea que, partiendo de Aristóteles, se extiende hasta el Romanticismo y la época contemporánea. Pero la condición de existencia de ese conocimiento es su manifestación estética, ya que una definida estetización del lenguaje es lo que distingue al texto lírico de cualquier otro texto. Esta «estetización» depende, como señala Genette en *Fiction et diction* (25), de dos pilares: el aspecto formal del texto, su construcción desde adentro (un soneto es un soneto porque así está diseñado: «criterio constitutivo o esencialista») y la percepción

subjetiva del receptor, que juzga qué texto «es» poesía y qué otro «no lo es» mediante el criterio del placer («condicional o relativo»): «considero literario todo texto que provoque en mí una satisfacción estética» (Genette, *Ficción* 23). Shelley, como se ha citado, entendió que el canto del ruiseñor (el poeta) brotaba en la soledad y la oscuridad (es decir, prácticamente sin contexto, sin plantearse un «más allá») pero inevitablemente «extasiaba» al público humano, que no terminaba de explicarse el porqué de ese embeleso¹³⁶. Esta analogía expone con total candor: 1) el inherente formalismo de la obra de arte, del poema; 2) el goce provocado en el receptor, y 3) el hecho de que, al menos en primera instancia, no resulta posible o incluso conveniente una explicación, puesto que la gracia del lenguaje es su formulación específica, y su racionalización en términos corrientes implicaría destruirlo, convertirlo en otra cosa.

Que la naturaleza textual, inmodificable del poema reclame el respeto sin condiciones a la forma no quiere decir que, en otro plano de la cognición, no sea posible «interpretarlo», incluso «parafrasearlo». ¿Qué hace la crítica literaria sino esto, y esto precisamente? Esta interpretación o paráfrasis no pertenece, sin embargo, a la misma esfera de existencia *per se* del poema, donde el magma indomable del lenguaje refleja la fusión de varios mundos y percepciones y elaboraciones de lo real. Volvemos a decirlo: cada lenguaje en su lugar, aunque las fronteras entre uno y otro sean imprecisas, relativas y eternamente móviles. El más crítico de los poemas puede ser, de algún modo, comprendido, tanto si esta comprensión es traducida a un discurso más convencional como si permanece latente, enviando sus sinuosas señales desde algún punto de nuestra psiquis. «El poema es inexplicable, no ininteligible», dice Octavio Paz (*Corriente* 69).

Algo ha sido captado, algo ha sido *apropiado* por el receptor. La no captación absoluta del texto implicaría no haberlo leído y definitivamente no haberlo recibido, como si estuviera escrito en un idioma irreconocible, como si todo él fuera un objeto sin lenguaje. De tal objeto no se puede extraer ninguna noción, ni siquiera la más remota y sumergida, y sobre todo ningún placer, ya que nuestra conciencia no logra registrarlo.

¹³⁶ Ya se ha citado este pasaje de Shelley en «A Defence of Poetry» (*Selected* 211).

A propósito de la catarsis aristotélica –en la tragedia, los personajes «por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones» (Aristóteles, Horacio y Boileau 24)–, es evidente que no siempre contamos, en la lírica, con un personaje definido cuyas peripecias nos muevan a la compasión y al miedo, pero, como se ha observado, el personaje impostergable siempre es «yo» y este «yo» no hace sino buscar identificación con su espectador al otro lado del espejo. Con toda claridad, no podemos compararlo con el héroe épico o dramático, aunque, en otra dimensión del pensamiento, el personaje ciertamente existe y es la enigmática, elusiva voz enunciativa que siempre asume alguna forma humana, sea esta la de las diferentes máscaras del sujeto lírico, la del autor implícito, o la combinación de todas ellas.

En otras palabras, *docere et delectare*, según la fórmula de Horacio, son entonces las consignas clásicas de la literatura, de la «poesía» en sentido amplio. Quizá sigan siendo también sus máximas consignas, ya que, de algún modo, es posible reconducir una gran cantidad de otras funciones hacia esas dos vías. Es importante, una vez más, recordar que ese «*docere*» no es una impartición técnica de cálculos exactos ni de datos duros (no es matemática, no es geografía), sino que está estructuralmente impregnada por la intención estética. A este respecto señalan Welles y Warren: «La “herejía didáctica”, como Poe llamaba a la fe en la poesía de edificación, no debe equipararse a la tradicional doctrina renacentista según la cual la poesía deleita enseñando o enseña deleitando» (36). Así, la *forma* de decir algo, en poesía, es también su *contenido*. Resultarían insignificantes, en una ciencia como la astronomía, las variaciones en un texto para describir, por ejemplo, el desplazamiento de un planeta por un tramo definido del espacio. Lo que importa, en ese caso, es la captación de los datos reales, con independencia de su formulación (una formulación clara es pragmáticamente preferible en cualquier nivel del lenguaje y en cualquier campo del conocimiento).

En la poesía, la realidad es otra, ya que el significado del mensaje depende, en todos los aspectos, de su articulación. No es lo mismo decir: «Pienso en algo, por ejemplo: una naranja», que expresarlo como Antonio Gamoneda en su «Libro del frío»:

La naranja en tus manos, su resplandor, ¿es para siempre?
Cerca del agua y del cuchillo, ¿una naranja en la oquedad eterna?
Fruto de desaparición. Arde su exceso de realidad entre tus manos (389)¹³⁷.

No existe dificultad real en la estructura del discurso: una oración pasa a la otra (y un verso al siguiente) de un modo perfectamente inteligible. Todo lo que progresa en el discurso es acerca de ese dorado objeto natural, la naranja, que se convierte en un más allá de sí misma desde el momento de su «resplandor». Por lo demás, no se trata sino de una naranja en las manos de alguien, que la cortará con un cuchillo y la comerá hasta hacerla desaparecer, pero, antes de que eso suceda, la naranja impone su existencia, llama la atención, detiene el mundo. Reclama su estatus de fruto, de redondez y de color de fuego antes de convertirse en nada: es una verdadera naranja, en sus máximas posibilidades, como una piedra es una piedra –según decía Shklovski («El arte... 60»)– y una rosa es una rosa –según decía Gertrude Stein (187)–¹³⁸. Las cosas, los seres, las ideas son rescatados de un destino insignificante y ofrecidos en su extrañeza fundamental por el poder de unas pocas palabras en el orden justo, en el orden adecuado.

Nada en la poesía está librado al azar: si hay algo que la Musa no tolera es la negligencia. Decía Horacio en la *Epistula ad pisones*: «[...] a los poetas no les concedieron ni los hombres, ni los dioses, ni los libreros el ser mediocres» (Aristóteles, Horacio y Boileau 101). El lapso del llamado trance poético, que corresponde a un estado psíquico real del sujeto, en el que este lograría abstraerse hasta cierto punto del entorno físico e inmediato, es en realidad un episodio de máxima concentración interna. Mientras dura, las energías cognitivas de la persona alcanzan una intensidad superior. Es imposible «distraerse» durante la composición de un poema, lo cual también resulta evidente, por analogía, a cualquier persona que realice un esfuerzo psíquico o intelectual deliberado, por ejemplo, para resolver un problema, redactar un texto, entender una ecuación, etc.

¹³⁷ Poema incluido en la parte 6 de *Esta luz. Poesía reunida* (2004): «Frío de límites».

¹³⁸ La cita original se encuentra en el poema «Sacred Emily» [«Sagrada Emily»], del volumen *Geography and Plays* (1922): «Rose is a rose is a rose is a rose». La primera Rose era un nombre femenino, pero Stein recicló el verso en otras partes de su obra eliminando a «Rose» y enfatizando la mismidad de la rosa, como se lo suele recordar usualmente.

Allí donde hay que realizar una compleja tarea del pensamiento, se impone la necesidad de concentración. La «enajenación» es una metáfora de ese estado interno; claramente, el trabajo que requiere un poema (por poner algunos ejemplos: la *Divina Commedia*, cualquier haiku, el *Kalevala* finlandés, pero quedan englobados sin excepción todos los poemas posibles) no se puede llevar a cabo en ausencia, siquiera parcialísima, de la persona. Lo que para un espectador externo puede parecer una actitud lejana es simplemente un giro en U del punto de interés del emisor poético: de afuera hacia adentro, donde se están procesando los materiales obtenidos en el mundo para luego emerger como construcción verbal, es decir, inteligible.

Desde la perspectiva de este trabajo, que la poesía transmite conocimiento es una verdad evidente, un axioma. Puede objetarse que hay poemas simplemente rítmicos, cuya musicalidad es su única razón de ser, o su máxima razón de ser. Es una objeción más que válida. Como ejemplos están, en primer lugar, las rimas infantiles, mucho más cercanas a la canción, o, en general, poemas de este estilo que suelen ser de autor anónimo y forman parte de narraciones de la infancia (AA. VV., *El mundo* 83):

267

Ñami, ñemi, ñot.

Mi nombre es Tom-Tit-Tot.

Esta es una adaptación a nuestra lengua de la rima de un cuento popular probablemente alemán, «Rumpelstizchen», también muy apreciado en el mundo inglés como «Rumpelstiltskin», en el que un gnomo así llamado convierte su imposible nombre en moneda para traficar deseos. En los *Märchen* o cuentos de hadas alemanes y europeos (famosamente recopilados por los hermanos Grimm en el siglo XIX, como lo hiciera Charles Perrault en Francia casi dos siglos antes)¹³⁹, la rima o el poema breve son precisamente uno de los mecanismos cuya memorabilidad ha asegurado la perpetuación de dichas narraciones a través del tiempo. El siguiente ejemplo, en cambio, tiene autora, y contemporánea: la argentina Elsa Isabel Bornemann (1952-

¹³⁹ No todos: se conoce, por ejemplo, que el célebre cuento «Cenicienta» proviene de China, lo cual explicaría el símbolo de los zapatos y los pies pequeños.

2013). Se trata de «Un día, una brújula», de su libro homónimo, donde el marcado ritmo del texto y el humor lúdico dependen de los golpes de las (falsas) esdrújulas:

Un día una brújula
–que ya era muy viéjula–
chocó con burbújulas
y cayó en mis téjulas (6).

Entre los ejemplos del idioma inglés, brilla la singular construcción del poema «Jabberwocky», acaso el más famoso de los *nonsense poems* (poemas sin sentido o poemas absurdos) en esa lengua, que Lewis Carroll (1832-1898) incluyera en 1871 en *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (usualmente traducido como *Alicia a través del espejo*). En la versión de Jaime de Ojeda, se llama «Galimatazo» (*Alicia* 180):

Brillaba, brumeando negro, el sol;
agiliscosos giroscaban los limazones [...]¹⁴⁰.

Toda la fuerza y la gracia de este texto poético radican en la invención de palabras inexistentes, que sin embargo cumplen funciones de sustantivos, verbos, adjetivos, etc., y que se declinan como tales, por lo que la mente puede asignarles su lugar gramatical en la oración (absurda).

Para recordar: *Tom-Tit-Tot, burbújulas, limazones...* Si pensamos por un segundo en todos los inventos léxicos o meramente silábicos con que la poesía ha multiplicado, decorado y amplificado la realidad, ese segundo ya se hace eterno. Algunos casos son claras combinaciones de sílabas para seducir al oído; otros, más ambiguos, contienen –

¹⁴⁰ «Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe [...]» (*Alice's* 134). Las traducciones a diversas lenguas apelan por fuerza a recursos similares a los usados por el autor. Por ejemplo, otros títulos que intentan reproducir el término inventado «Jabberwocky» son: Fablistanón, Guirigayero, Jerigóndor, etc. Es muy interesante a este propósito el ensayo de L. A. Camacho Naranjo «JABBERWOCKY: ¿se puede traducir el sinsentido?».

o bien carecen de— la «idea de base», según el punto de vista del receptor. Podría argumentarse que, para la mente, el «sonido puro», si tal cosa existe, es ya una clase de significado, noción que tal vez no desagradaría a los formalistas. Lo cierto es que cada cultura tiene un cimiento importante en estas creaciones textuales más afines al oído, que cumplen un rol fundamental en la temprana captación de «los ritmos y los metros», del verso como unidad del texto lírico y de la poesía —el lenguaje poético— como existencia específica en esa lengua y en general. Es decir, se comienza por percibir a la poesía como algo que no es prosa, y como algo que no es una simple relación de hechos cotidianos.

No sólo se admite aquí, sino que se celebra la realidad de esta poesía *puramente del oído y para el oído*, aunque sin dejar de señalar que todo texto tiene un contexto y, así, ninguna construcción lingüística puede ser de veras una isla flotando en un espacio sin significado. Dice Borges en «Pensamiento y poesía»: «Hay versos que, evidentemente, son hermosos y no tienen sentido. Pero, incluso así, tienen sentido: no para la razón, sino para la imaginación» (*Arte* 105). También un bello juego de sílabas biensonantes se inserta en algún marco singular de nuestra cognición, e incluso —o acaso sobre todo— a temprana edad. Sin embargo, cuando hablamos de poesía entendemos tácitamente que hay ideas, nociones o conocimientos articulados de una forma especial. Lo que se busca en un texto poético es ese algo: algo que comprender, algo que aprehender, aunque nunca vuelva a ser formulado sino bajo los términos precisos del poema, que para eso es un texto memorable, inalterable. Narrar en una charla común o aun mediante otros códigos (cine, historieta) las aventuras de Odiseo en el mar es una operación que ese poema ciertamente habilita, pero todos intuimos que la lectura del texto original es una experiencia diferente: es la recepción «auténtica». Y, cuando hablamos de texto original, sobrentendemos, por supuesto: «tan original como pueda serlo la versión gráfica de un poema milenario concebido para la recitación, y como la traducción lo permita».

En otros términos: se da por asumido que la lectura o recepción del poema original transmite conocimientos únicos, los «verdaderos» conocimientos, comprometidos no sólo con los datos precisos (en qué islas recaló Odiseo, en qué orden) sino con un modelo de versificación (el hexámetro griego) y sus particulares imágenes y

metáforas (acuñadas por la combinación de la cultura que inspira el poema y el universo personal de su emisor concreto, a quien llamamos Homero), que otorgan al texto su color específico entre todos los demás.

Los «conocimientos» son, por su parte, de extraña calidad. No son verificables, o no tienen que cumplir ese requisito; pueden aludir a asuntos, planos y seres por completo imaginarios, y aun así están vinculados intrínsecamente a las regiones más profundas de la psiquis, que no puede sacar de sí nada que no le sea propio. Pero el complejo, sofisticado trabajo con el lenguaje implica, desde el principio, que no puede tratarse de un mensaje baladí: todo el esfuerzo personal de capturar y transformar porciones de inconsciente y porciones de conciencia en una lengua especial, en una lengua estética, certifica la relevancia del mensaje; los poetas no comunican cualquier cosa, comunican algo de superior importancia: un saber, un conocimiento. Es un conocimiento recogido en parcelas de estricta «propiedad privada» (la experiencia vital, la psiquis del emisor) que, sin embargo, por aludir a la parte más nuclear de la persona, representa el suelo colectivo.

Así, cuando el poeta rumano Paul Celan dice en «Die Niemandrose» [«La rosa de nadie»]:

Tierra había en ellos y
cavaron.

Cavaron y cavaron, así pasaron
su día, su noche (153),

la asociación que realiza el receptor con su propio «yo», con lo insondable de su persona, es el verdadero propósito de todo el sistema de la poesía. El «conocimiento», que había sido adquirido y elaborado por un sujeto individual (el emisor, el poeta) se transforma en un bien común al pasar al plano del lenguaje; y, una vez interceptado ese plano en la recepción, vuelve a ser convertido en asunto individual por el lector, que le imprime su propio *copyright*. Esta es la propiedad del texto poético de residir idealmente en una dimensión por todos accesible, y de convertirse, con cada lectura, en una adquisición

única, un «conocimiento» del receptor, sin que su naturaleza pluralista sea alterada. ¿Cuál «tierra» era esa tierra del poema: el humus que sostiene a los árboles o la vieja tierra planetaria? ¿Quiénes son «ellos», por qué «cavaban»? No hace falta, no es obligatorio un contexto y ciertamente no son explícitas las preguntas: «ellos» son, para la mente humana, siempre personas (por algo se llaman «personas gramaticales») y, si «ellos cavaban» la «tierra» que en ellos había, ¿no será que «yo» también —esta persona que se llama «yo»— cavo hacia adentro la tierra que hay en mí? ¿No será esta una nueva señal de que la poesía se ubica más allá de cualquier preceptiva y puede estar, como en las tradiciones más estilizadas, entre nubes y pájaros, pero también entre raíces y tumbas, y ser inequívocamente lo que es? Li Bai decía que estaba en el Templo de la Cima¹⁴¹; Seamus Heaney, que empuñaba la pluma como una pala: para cavar¹⁴².

El hecho es que el poema prescinde de las circunstancias parciales e individuales de emisores y receptores, prescinde de toda sílaba que en el fondo no sea estrictamente universal; el poema ofrece sus tres guijarros mágicos y deja que cada uno busque su camino en el bosque. Por todo esto es preciso proteger el texto de base: dentro de «un siglo, o dentro de cualquier número de siglos», como quería el ya citado poema de Whitman —«Full of Life Now» (415)—, cualquier receptor podrá acceder a él para efectuar las mismas operaciones, es decir, el goce estético y la apropiación del conocimiento. Y todas las que cada sujeto, en su conciencia íntima, considere verdaderas.

La relación con la verdad es un problema inseparable de la poesía. Cuando Platón —un escritor ostensiblemente lírico— condenó a los poetas al exilio de la República por fabuladores y mentirosos, lo que estaba en juego era esa ansiedad por lo verdadero. No olvidamos los comentarios de Asensi Pérez (I 52) acerca del contexto social de «la poesía» en la era de Platón: no se trataba precisamente de lectura silenciosa, sino de espectáculo, movimiento y latido popular, algo que imprimiría una multitud de sesgos incontrolables al lenguaje puro, a las palabras dichas por la «cosa leve, alada y sagrada» que era el poeta («Ion» 257). No *faltaba* verdad, no faltaba conocimiento: el problema

¹⁴¹ Poema traducido como «Inscrito en el Templo de la Cima» o «En el Templo de la Cima». Hay una gran variedad de versiones.

¹⁴² El poema, incluido en la colección *Death of a Naturalist* (1966), se titula en inglés «Digging». Algunas versiones traducen «Cavar»; otras, «Cavando».

era que la verdad podía ser alterada, incluso transformada en su opuesto; pero la «verdad» –sea esta lo que sea– era siempre la piedra de toque.

Aristóteles encontró la solución a este primer problema: notó que la «alteración de la verdad» no era otra cosa que la edificación estética, erigida adrede para mejorar lo que yace imperfecto en la realidad. Por eso puede proyectar aún más que la historia; donde la historia refleja el dato duro, el hecho mensurable –siempre roído por la falibilidad humana o de la naturaleza–, surge la poesía para ofrecer la mejor versión posible. La búsqueda de lo ideal no tiene por qué verse frustrada por las vulgares circunstancias del mundo.

Cuando arribamos a Horacio, el «conocimiento» pasa a ser una herramienta mucho más didáctica, mucho más manipulable: han pasado los siglos y la coyuntura histórica (con su ideología correspondiente) es otra. Aunque, como todas, esta coyuntura histórica también pasará, mientras que el enigma de la poesía permanece. En un giro copernicano, resuena aquí el espectacular manifiesto esteticista de Oscar Wilde en el prefacio a *The Picture of Dorian Gray* [*El retrato de Dorian Gray*, 1890]: «El artista es el creador de cosas bellas» (5; la traducción es nuestra)¹⁴³; «Los que encuentran bellos significados en cosas bellas son los cultos. Para ellos hay esperanza» (5; la traducción es nuestra)¹⁴⁴. Y el remate como un ciclón: «Toda forma de arte es completamente inútil» (6; la traducción es nuestra)¹⁴⁵. La función de la poesía es entonces la provisión de belleza: si hay significado, si hay conocimiento, ambos radican en el hecho mismo de la expresión estética.

Se podría sugerir un aspecto de especial actualidad entre los que ilustran las funciones de la poesía, afín a las ideas de las vanguardias rusas de principios del siglo XX. Para este argumento, sin embargo, conviene entender la poesía en sentido amplio y no sólo como género lírico: la «poesía» como literatura, como lenguaje estético que puede asumir diferentes formas. Y el aspecto invocado es el siguiente: la vida cotidiana incluye, en nuestro tiempo, además de la transmisión de la palabra entre hablantes, su

¹⁴³ «The artist is the creator of beautiful things».

¹⁴⁴ «Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope».

¹⁴⁵ «All art is quite useless».

manejo en los medios globales de comunicación, formatos tecnológicos, foros internáuticos, mensajes de texto, mensajes de voz. En esta realidad, saturada del tráfico de la palabra, los significados quedan a veces no sólo vaciados, ausentes, sino irónicamente dados vuelta, transformados de una manera tal que su valor o valores de origen desaparecen.

La manipulación de la palabra, como tan claramente lo refleja Platón a lo largo de *Crátilo*: «el nombre es un instrumento» (6), conduce a un cambio espectacular de nuestra percepción del mundo, lo que a su vez provoca deformaciones radicales en la discusión política –también en sentido amplio: desde el ágora institucional hasta los intercambios más sencillos entre ciudadanos comunes–. Es muy fácil observar, por ejemplo, que nociones básicas como «derecha» e «izquierda» generan toda clase de confusiones, desplazamientos, afirmaciones contradictorias por parte del mismo emisor: antes de la argumentación, las premisas ya aparecen subvertidas. Otros términos técnicos notoriamente maltratados: «democracia», «dictadura», «delincuencia», «Estado», «libertad de expresión», «fascismo» y una larga serie que cimienta los discursos más recurrentes de la vida pública.

273

En esa batalla retórica sin reglas –porque las reglas del lenguaje no tienen efecto desde el momento en que no se respetan los significados de base–, tampoco los tratados técnicos o los manuales pueden reparar el daño infligido a la comunicación, ya que los mismos tratados y sus autores son deglutidos por la maquinaria de enredos. Con frecuencia se cita falsamente a autores de prestigio para refrendar máximas que estos jamás han sostenido, pero aun mucho peor: que representan lo opuesto a la prédica de esas fuentes. Justo es reconocer que este modo de operar compromete también a autores científicos y literarios, pero nunca en sus ámbitos específicos de ciencia y literatura, sino en el uso que se hace de ellos en la vida social, en la vida política ordinaria. «Einstein dijo tal cosa» o «Saramago dijo tal cosa» se pueden escuchar o leer como alegatos para sostener cualquier capricho sofístico del emisor del momento, incluso cuando «lo que dijo» el personaje ilustre es un invento, una mentira que se propaga en menos que un pestañeo por foros de Internet, blogs, redes sociales y eventualmente el diálogo directo entre personas. Así lo temía Platón, cuando, por boca de Sócrates, le dijo a Fedro: «Por otra parte, basta con que algo se haya escrito una sola

vez, para que el escrito circule por todas partes lo mismo entre los entendidos que entre aquellos a los que no les concierne en absoluto, sin que sepa decir a quiénes les debe interesar y a quiénes no» (*Fedro* 77).

Podría alegarse que todo esto no es otra cosa que la realidad, y que antes de la era informática las nociones eran de igual modo tergiversadas por todos los otros medios disponibles con el objeto de promover la alienación y servir, finalmente, a lo que los críticos marxistas llamarían «la ideología dominante». En efecto, podría alegarse. Pero no es menos cierto que la proyección de la palabra por todas las vías actuales, y a la velocidad del pensamiento, vuelve los conceptos mucho más volátiles, efímeros, a veces imposibles de restituir a sus raíces en el diálogo común. En este estado de la cosa pública, de la comunicación cotidiana, la poesía (entendida como «arte verbal») contiene aún la posibilidad de devolver la palabra a la palabra como quizá otros discursos no podrían, ya que, en su naturaleza autorreflexiva, en el gen formal que la constituye, obliga a una restauración del lenguaje. El «detenerse en el objeto verbal» que reclamaban los formalistas es tal vez el único mecanismo que garantiza la purificación de la palabra. Decía Shklovski en «El arte como artificio»: «Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte» (60). Es decir: en el arte verbal, decir «piedra» nos remite a la cosa en sí, a lo que es inequívocamente piedra y no otra cosa. No deja de ser una paradoja para un discurso que, justamente, se distingue por su polisemia y su gran despliegue de posibilidades interpretativas (campo en el que sí prevalece la lírica sobre los otros géneros).

La poeta alemana Hilde Domin se refiere exactamente a este problema en su ensayo *Wozu Lyrik heute?* bajo el epígrafe «El lírico como higienista del lenguaje»:

El lírico mantiene viviente a la realidad que ha sido esquematizada con «slogans» y con definiciones acomodadas al gusto: la mantiene viviente y ofensiva. Mientras la política –y también la propaganda– tiende a hacerla nebulosa y encubre la decisión, el lírico la mantiene bajo la luz de la palabra exacta, la muestra con toda su problemática (36).

¿Cómo conciliar, entonces, los múltiples matices hermenéuticos del discurso poético y su supuesta propiedad de restituir a los conceptos su valor de origen?

Para empezar, lo que la poesía pone en primer plano es la relevancia intrínseca de la palabra; su protagonismo, su centralidad. No es un aspecto trivial, ya que, en la oralidad, los rasgos paralingüísticos fácilmente pueden dominar la dirección del discurso: la entonación y la gestualidad no sólo completan sino que, a veces, definen el significado en disidencia con la palabra. La ironía es un ejemplo clásico. La poesía –tanto escrita como oral– es la organización de las palabras con sus respectivos silencios o espacios en blanco, de modo tal que, una y otra vez, es preciso detenerse en esa unidad, la palabra, para recomponer el mundo (al menos, el mundo del poema o del texto que estamos percibiendo). Recién entonces, una vez ubicado el proceso de pensamiento en esa órbita –la palabra con su peso específico–, se puede proceder a la segunda operación, que es la interpretación.

Por consiguiente, al efectuar este trabajo –la atención a la palabra, su desmalezamiento–, limpiamos el lenguaje de su residuo cotidiano, lo cual puede resultar muy útil a la hora de enfrentar otros discursos, pues ya tenemos este entrenamiento de lo verdadero, lo falso y lo simbólico en el lenguaje, que es la dirección señalada por Hilde Domin. Se recordaban, en el subcapítulo «Los agentes de la Musa», ciertos términos descalificadores hacia el discurso lírico como *violentar el lenguaje, desvío, agramatical, parásito...* En una primera estadística, pareciera que el lenguaje de la poesía está cargado de negatividad, que se pelea con la sintaxis, que se alimenta insidiosamente de otros discursos. Sin embargo, también es muy extraño que muchos teóricos militantes de la poesía elijan estos vocablos. Quizá lo que se sugiere, debajo del aparente reproche, es otra cosa: la percepción de la poesía como crítica del mundo, como lenguaje desafiante de normas y lealtades que no sean las propias del sistema poético. Guillermo Boido (1941-2013, en un célebre poema llamado «Sociedad de consumo» (*La oscuridad del alba*, 2006), dejó escrito:

la poesía no se vende
porque
la poesía no se vende (33).

Con esto, declaraba el fundamental rechazo de la poesía a su reducción como mercancía, pero también el rechazo a su reducción ideológica: el poema va a decir lo que tenga que decir, y punto final. De todas maneras, los términos «negativos» fueron suficientemente discutidos y superados; el famoso «desvío» de los formalistas tuvo que ser revisitado, pues un poema perfectamente puede replicar el estilo coloquial de la lengua cotidiana –aunque sí se reserva la potestad de la extrañeza y la desautomatización–; la «agramaticalidad», por su parte, fue fácilmente refutada con dos argumentos lapidarios: la poesía no es siempre agramatical, y lo agramatical no siempre es poesía. El poema «This Is Just to Say» [«Sólo para decir»] de William Carlos Williams (1883-1964), que tanto ha contribuido a la reflexión teórica y estética sobre lo que «es» la poesía, también aquí se ofrece como prueba:

Que comí
las ciruelas
que había
en la nevera

y que
tal vez
guardabas
para el desayuno

Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías (72-3; la traducción es nuestra)¹⁴⁶.

Es más que obvio, y en esto se ha reparado en primer lugar, que el poema podría «no haber sido» un poema, es decir, un texto versificado. Podría haberse tratado de una simple nota informativa, completamente prosaica (en el más básico de los sentidos), por

¹⁴⁶ «This is just to say / I have eaten / the plums / that were in / the icebox // and which / you were probably / saving / for breakfast // Forgive me / they were delicious / so sweet / and so cold».

la cual una persona explica, digamos, a su cónyuge, por qué han desaparecido las ciruelas:

Sólo para decir que comí las ciruelas que había en la nevera y que tal vez guardabas para el desayuno. Perdóname: estaban deliciosas, tan dulces y tan frías.

Es verdad que, en el texto real –el poema– faltan signos de puntuación, pero no es menos cierto que los signos omitidos se deben a la pausa del verso, del renglón incompleto, y que puede inferirse con toda claridad dónde habrían correspondido comas, puntos y mayúsculas en el modelo *escrito* en prosa. Lo «gramatical» de la puntuación podría, tal vez, haber sido entendido como una redundancia gráfica en el texto en verso, pues, al pronunciar el poema, en voz alta o en el «oído interior» de Gadamer, el ritmo ya está inequívocamente establecido. Si este poema figura aquí, es por lo fácil que resulta argumentar el contra-desvío, la des-rebelión de su mensaje, que parece más que cotidiano; que parece, directamente, doméstico. Y, sin embargo, es al mismo tiempo una prueba de lo diferente que puede hacer de un discurso la versificación –ese diseño tan rabiosamente formal–.

Queda aquí muy claro, para coincidir con el más puro formalismo, que la versificación (la representación gráfica del ritmo) detona la literariedad. La lengua en sí misma no parece ofrecer, al menos en la superficie, términos especiales –los que, según Aristóteles, iluminaban el discurso al aparecer cada tanto: «[...] es necesario hacer algo extraña la lengua, ya que [...] lo que causa admiración es agradable» (*Retórica* 181)– ni figuras retóricas llamativas. Pero estos doce versos presentan una ocasión maravillosa de argumentar a favor del «yo intencionado», de la razón de ser de la poesía, que es la entidad que se comunica a sí misma a través de un mensaje que parecía *tan* corriente.

Al repasar lo que este estudio asume como las tres condiciones, los tres ejes *sine qua non* de la poesía, que deben estar presentes en todos y cada uno de los poemas –el ritmo, la metáfora y el «yo»– puede reevaluarse, también, cómo opera el sistema de la metáfora. No hay tropos fragmentarios notables en el texto. Eso es porque *todo él* funciona como un gran tropo, como una metáfora completa de algo que está más allá:

si metáfora, como decía tan limpiamente Aristóteles, es dar a una cosa el nombre de otra cosa, es «el traslado de un nombre de una cosa al de otra cosa» (Aristóteles, Horacio, Boileau 53), entonces es este conjunto, este sistema de palabras, lo que habla de la otra cosa desplazada. «La otra cosa desplazada», por supuesto, es lo que la intuición que cada lector, en su profundo mundo cognitivo, sienta como el verdadero tema o el verdadero centro de radiación del texto. ¿Qué serán esas ciruelas, que terminan protagonizando un poema famoso? ¿Por qué esas disculpas fueron redactadas de manera tan inusual? ¿Por qué la notita de la alacena va a parar a un libro de poesía y a las páginas de manuales de literatura? Allí hay verdaderamente un misterio que emerge de las palabras, pero que trasciende las palabras.

Algo más debe decirse, sin embargo, y es acerca de este «trascender las palabras». Pareciera que las palabras no bastan por sí mismas, y sí bastan: esta investigación suscribe la esencia del formalismo, suscribe que la poesía como género lírico es una realidad *lingüística* –de ningún otro orden– y que está distribuida gráficamente en versos. Si es una realidad lingüística sonora, está distribuida según ritmos que el oído puede captar, es decir: siempre hay forma verbal, en el sonido o en la escritura. Lo que pretende afirmarse es que un poema, cualquier poema, es ya una existencia por derecho propio, con su cosmos interno perfectamente organizado y funcional. Una palabra es ya una forma de ser entre las cosas, mucho antes de tener significados. Borges decía que «cada palabra es una obra poética» (*Siete* 102). Lo que viene a continuación es justamente el tema del significado, ya que, como se observaba en el poema de W. C. Williams, quizá las ciruelas «deliciosas, tan dulces y tan frías», comidas por quien probablemente no era su destinatario, sólo representen a las frutas, o quizá sugieran a cada lector diferentes asociaciones. Este es el territorio del contenido, pero el territorio del contenido es el territorio de la metáfora.

Tenemos, entonces, este problema de las palabras, que son ellas mismas una realidad formal, y que también se trascienden, van más allá de su propio contorno. La palabra «mar» es una resonante sílaba en castellano, pero es también el reino de Poseidón y es todo aquello que queramos que sea el mar, por ejemplo el final de nuestras vidas «que son los ríos», como en el inefable poema de Manrique, y la representación del misterioso inconsciente personal, y el eterno mar de Odiseo. Nadie

está obligado a elegir entre estas opciones, pues la poesía da la posibilidad de vivir en ambos mundos al mismo tiempo: el de la forma austera y el de todas las infinitas criaturas mentales que esta engendra. Esta manera de ver las cosas, es decir: que dos sistemas en principio contradictorios pueden coexistir y ser verdaderos al mismo tiempo; que emisores y receptores son implícitos y explícitos como un espejo doble, que las paradojas son posibles y vivimos «agitados por dos vientos»¹⁴⁷, como en la hermosa aria de Vivaldi, es tal vez una de las más poderosas insinuaciones intelectuales que puede hacer la poesía.

Otras paradojas, más de una vez invocadas en este texto, aluden al sistema de la poesía como algo que está a un tiempo dentro y fuera de la persona; como un sistema autotélico e ingénito pero también emanado de la historia y sus acontecimientos; como la representación de lo más elevado (el espíritu, las alturas) y al mismo tiempo de lo más profundo y escondido de la vida psíquica (el remoto inconsciente). Este podría ser el mensaje, uno de los exóticos dones de la poesía: las cosas son las que son, y son también su contrario, y todo esto sucede al unísono, y es el signo de nuestras vidas. Somos en cada individuo aquella tremenda imagen de los griegos, el perro Laelaps que no puede perder presa y la zorra teumesia que no puede ser cazada, y ya se sabe el destino de esa contradicción: eso es, quizá, lo que deja saber la poesía.

Refiere M. H. Abrams, en su libro sobre el Romanticismo, la desopilante respuesta del polígrafo Jeremy Bentham (Inglaterra, 1747–1832), inspirador del utilitarismo, a la pregunta sobre si la poesía tiene alguna utilidad: «La poesía es útil, sin ninguna duda, porque proporciona placer a algunas personas» (Abrams 300; la traducción es nuestra)¹⁴⁸. Lo que impregna de humor esta sentencia es el énfasis puesto en «algunas» personas: una literalidad que, en vez de resultar imparcial, logra el efecto

¹⁴⁷ «*Agitata de due venti*» es una célebre aria de la ópera *Griselda* (1701), de Antonio Vivaldi (Italia, 1678–1741). Como dato de interés poético, este «drama musical» había sido inspirado por el cuento de Giovanni Boccaccio (Italia, 1313–1375), «Griselda» (el último del *Decamerón*). Boccaccio se basó a su vez en una historia popular, también narrada en inglés por Geoffrey Chaucer en *The Canterbury Tales* [*Los cuentos de Canterbury*] bajo el nombre de «The Clerk's Tale» [«El cuento del dependiente»] y generalmente conocida como «La paciente Griselda». La historia y su arquetipo –su metáfora– también fueron recogidos por otros autores, entre ellos Francesco Petrarca (Italia, 1304–1374) y Charles Perrault (Francia, 1628–1703).

¹⁴⁸ En el original: «Poetry is indubitably useful because it affords pleasure to some human beings».

contrario al reducir completamente el problema de la poesía a una cuestión estadística, y finalmente a una minoría de gustos muy raros. Bentham, siempre según Abrams, sostenía que toda poesía es distorsión de la realidad (puesto que no expresa la verdad empírica)¹⁴⁹, que cualquier forma de exactitud es fatal para la poesía¹⁵⁰ y, tomando a Platón al pie de la República, que los poetas deberían estar fuera de la sociedad¹⁵¹, pero extrañamente se vio obligado a la conclusión más terrible para un pragmático positivista *avant-la-lettre*, y una que le habrá parecido hilarante a Oscar Wilde: que la poesía, contra todo pronóstico, reporta alguna utilidad.

Como había prueba en tal sentido, era su honesto deber reconocerlo.

3.3.3.1. La fiesta de los dinka

280

El refrán del pueblo dinka (Sudán del Sur¹⁵²) que inicia esta parte del texto podría ser también la inscripción en la primera página de los manuales de Estética:

Si usted puede caminar, usted puede bailar;
si usted puede hablar, usted puede cantar.

En efecto, ¿por qué hacer solamente una cosa necesaria cuando se puede agregar la dimensión del goce por el mismo precio? Y al revés: ¿no es la dimensión del goce una de las formas de la necesidad en el relato del sujeto sobre sí mismo? El apetito por lo bello y lo lúdico no es algo que vaya a discutirse a esta altura de la civilización, ni siquiera en carácter de lujo, sino de ración fundamental. Los pies que *sirven* para ir de un lado a otro son los mismos que *sirven* para la danza; la lengua que mediatiza el habla es también la que mediatiza la música personal. Algunas acciones son total o

¹⁴⁹ «All poetry is misrepresentation» (Abrams 301).

¹⁵⁰ «Truth, exactitude of every kind, is fatal to poetry» (Abrams 301).

¹⁵¹ «[...] poets should be out of society» (Abrams 301).

¹⁵² Sobre este pueblo de Sudán del Sur, puede consultarse el ya clásico volumen *Divinity and Experience. The Religion of the Dinka* (1961), del antropólogo británico Godfrey Lienhardt (1920-1993).

parcialmente reflejas, las mueve la obligación práctica –y cada individuo tiene su propio rango de obligaciones, deberes, pragmatismos– pero todo es comunicación. Los poetas se refieren al canto como a un destino natural; Helena le dice a Héctor que esa es la justificación de la desdicha: «Zeus nos dio mala suerte a fin de que a los venideros les sirvamos de asunto para sus cantos» (Homero, *La Ilíada* 126). Muchos siglos después, el gaucho rebelde de la epopeya de José Hernández profesa el mismo credo:

Que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela (35).

Shelley, una vez más, en el corazón de la usina romántica, declaró los mismos principios, pero con mayores implicaciones: «A la poesía la acompaña siempre el placer: todos los espíritus sobre los que desciende se abren para recibir la sabiduría que llega mezclada con su goce» (*Ensayos* 103). No sólo se trata de gozar y comprender, sino que «a la poesía la acompaña siempre el placer»: Shelley deja saber que, más allá de los peores acontecimientos y de las vidas más torturadas, hay una felicidad esencial que recae sobre quienes actúan en la poesía. Este sello de felicidad es irreductible, como el sello de Soleimán sobre las botellas de efrits en *Las mil y una noches*: no puede ser destruido ni siquiera por una acumulación de desgracias. No pulveriza las desgracias, no las anula; coexiste con ellas, pero es más fuerte. Mientras compone su texto poético, el más desahuciado de los seres humanos está realizando un rito de creación, y en ese instante todo lo demás se subordina a ese rito, aunque después el poeta, el emisor poético, siga en terrible enfermedad, en la cárcel, en el exilio político forzado, en la pérdida del amor, de la familia o de la estabilidad mental; aunque mientras tanto o después sea ignorado o bien perseguido, torturado, fusilado. Como todos sabemos que sucede en el mundo y en la historia.

La poesía es, ante todo, goce de la poesía, y así también lo percibe el receptor, que está integrado en el material de las palabras. El receptor es otro agente de la Musa y participa del mismo rito, con las características propias de la recepción, pero bajo el

mismo sello: siempre, en última instancia, es placer lo que impregna la experiencia y es para eso que se la «procura», como en el poema de Drummond de Andrade.

La función del arte es, en esas visiones, la de la reparación del espíritu, y en esta reparación confluyen lo sapiencial y lo hermoso, el conocimiento y el placer. Pero los fabulosos dinka van por más aún: no hace falta el infortunio; es suficiente con la vida, la vida es la justificación del canto, del juego, del arte. Porque si usted puede hablar, ¿qué excusa tiene para no cantar? Efectivamente, ninguna.

3.4. EL MIRLO DE WALLACE STEVENS

Este segundo capítulo, «El proyecto lírico permanente», que ha desarrollado a lo largo de tres secciones lo que consideramos los tres ejes mutuamente funcionales de toda la poesía (el ritmo, la metáfora, el «yo»), arrancaba con unos versos de Wallace Stevens. El poema del que proceden, «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird», es un clásico del siglo XX y consta, a su vez, de trece estrofas (en inglés las llaman *stanzas*) irregulares, es decir, desiguales en cantidad de versos. Como dato práctico, y quizá simplemente de contexto, puede agregarse que Stevens es uno de los máximos poetas del modernismo en lengua inglesa: un período en el que la poesía ya estaba constituida en objeto formal de estudio, y donde florecían los poemas explícitos e implícitos de *ars poetica* también en otros idiomas. «Ars Poetica», de Bohdan Ihor Antonych (Ucrania, 1909-1937); «This Time» (Este tiempo), de C. K. Stead (1932, Nueva Zelanda); «Ars Poetica», de Archibald MacLeish (Estados Unidos, 1892-1982); «Casi prestidigitador», de Yiannis Ritsos (Grecia, 1909-1990); «Ars Poetica», de Czeslaw Milosz (Polonia, 1911-2004); «Digging» («Cavar»), de Seamus Heaney, como ejemplos de un inventario seguramente amplísimo.

Si bien esta exposición sostiene que todo poema lírico es un *ars poetica* por su misma existencia, no se pierde de vista que la autorreflexividad es una de las marcas de la poesía contemporánea; seguramente la más profunda, nos permitimos enfatizar. Así las cosas, todo el poema de W. Stevens al que se alude funciona perfectamente como una metáfora de la poesía, y en ese plano su protagonista, el mirlo, es por supuesto otro de los nombres de la Musa. Lo que se «contempla» a través de las estrofas, de las distintas «estancias» o lugares formados por palabras, es esa inefable, enigmática, voladora presencia nunca sometida a un control externo a sí misma. Sin embargo, el interés aquí no es comentar el poema entero –invocado solamente como marco de referencia– sino una de sus trece partes: la octava.

Sé de nobles acentos
y lúcidos, inexorables ritmos;
pero sé, también,
que el mirlo está implicado
en lo que sé (94).

Estas cinco líneas apenas exhaladas, de brevísima ostensión, bastan para representar cuanto se ha propuesto como modelo lírico y su acción en la realidad, es decir, todo el contenido de este volumen –pero mucho mejor, porque eso es poesía y no una ingente cantidad de palabras–. Ya hemos asumido que el mirlo, el pájaro, es la poesía: los «nobles acentos» y «lúcidos, inexorables ritmos», ¿no indican enseguida la musicalidad y el hecho de oír?

Claro que los pájaros cantan y es natural que estas palabras suenen en las cercanías de un mirlo, famoso por sus bellos sonidos, pero no se trata sólo de su belleza o su «nobleza», sino de su «lucidez» y, para cerrar la cuestión, de su «inexorabilidad». La armonía o nobleza de los ritmos es un problema estético, formal, mas su lucidez señala otra esfera, que es la esfera del pensamiento, donde están las ideas, los contenidos de la forma. El canto de ese pájaro, podría decirse sin demasiado esfuerzo, no es solamente hermoso sino que *significa*.

Cuando Archibald MacLeish dice en su célebre poema «Ars poetica»:

Un poema no debe significar
sino ser (106),

no está realmente condenando el significado, pese a su tributo a la idea del arte por el arte. Lo que dice es que el poema debe sostenerse solo, debe constituirse, debe ser una cosa de la realidad antes de tener efectos. No es posible o no conviene calcular sus efectos a la hora de formularlo. Sin embargo, una vez formulado, nadie puede controlar sus emanaciones, y la recepción ocurre como un *big bang* en miniatura en la profunda conciencia del lector u oyente. El mismo MacLeish no podría evitar que

comprenderíamos su poema, y con toda seguridad no intentaba impedir su comprensión o su generación de significados, sea esta la que sea para cada uno de sus receptores. Por eso los ritmos, a través de toda su eufonía, son lúcidos; no pueden sino decir cosas, ser parte del proceso «inexorable» entre seres vivos, que es la comunicación.

El mirlo, entonces, planea sobre la «poética»: tenemos el principio de musicalidad, el principio métrico del género lírico; tenemos no sólo el oído material sino el «oído interior» en toda su grandeza, porque el oído interior no sólo capta el sonido físico, sino el sonido ideal, y el sonido ideal está cargado de una significación intensa y específica para cada receptor. Tenemos una pragmática imbatible, inexorable, según la cual un ser intencionado se comunica con otro para dar un mensaje, para decirle una cosa, para cumplir un propósito. No puede olvidarse que este esquema es también el de la milenaria retórica, como aparece casi al principio de esas páginas: «Porque consta de tres cosas el discurso: el que habla, sobre lo que habla y a quién; y el fin se refiere a este, es decir, al oyente» (Aristóteles, *Retórica* 18).

El hecho de que todo este proceso sea mandatorio, lo único posible, evoca además el verdadero sentido de este trabajo: la poesía es lo inexorable, como los otros planos simbólicos o lenguajes que conforman la vida humana –la matemática, la filosofía, la religión, etc.– y, como ellos, tiene un proyecto también inexorable, que debe ser cumplido en sus propios términos. Todo eso es sabido a conciencia por el personaje que declara el poema, aunque lo más importante es ese aviso: «el mirlo está implicado en lo que sé».

En efecto, según lo que aquí se interpreta, la poesía es el principio rector de todo cuanto ocurre bajo el signo de la poesía; es exactamente el centro del sistema y cada cosa que hay alrededor; no hay un solo espacio, ni un átomo, donde la poesía no esté implicada. El proyecto lírico, una vez iniciado, una vez aceptado, lo consume absolutamente todo, y esto vale para emisores y receptores. Cuando ingresamos al campo de juego de la poesía, sólo podemos jugar con *sus* reglas, sólo podemos hacer *su* partido.

En el caso especial de los emisores, la cosa va mucho más lejos, porque el campo de juego de la poesía es la vida entera de la persona, quien con toda razón dirá que el mirlo está implicado en todo lo que sabe. No hay poetas intermitentes, como se había visto al hablar de la inspiración y el *ars*: no hay momento de arrebatos ni captación de las deflagraciones líricas del inconsciente, del mundo y de lo que fuere, si la persona completa no está preparada para que eso suceda. Seguramente un poeta se construye a sí mismo o a sí misma, va tomando decisiones que en algún momento lo o la definen, pero, una vez llegados a esa instancia, se es poeta o no se es poeta. No se puede apagar la luz una vez que la hemos invocado. Además, ¿quién querría? El goce de la luz y sobre todo de la luz contra las tinieblas es demasiado grande. Las personas a veces desean llegar a ser poetas, pero nunca dejar de serlo.

Un lector o receptor fiel de poesía podría decir que él / ella también, una vez realizados los ajustes necesarios para entrar al mundo de la poesía, para entender sus códigos, tiene su vida impregnada por un saber que ya no puede anularse, y esa es la pura verdad. Nos lo habían advertido las Escrituras: una vez que se come del árbol del conocimiento, ¿cómo volver atrás? Pero, entonces, volvemos a asumir que la poesía es conocimiento, y más que eso: es una sistematización del conocimiento, es una forma particular de organizar, de interpretar conocimientos. Como se había sugerido casi al comienzo de este análisis, una cosa es el principio de transformación de la materia de Lavoisier, entendido literalmente en el paradigma de la ciencia, y otra es verlo a través del prisma de la poesía: son las mismas palabras, pero son *otras cosas*. Son *más cosas*. Quizá no era sino esto lo que insinuaba Hamlet tras su encuentro con el fantasma: «Hay más cosas en el cielo y en la tierra [...] que las que sueña tu filosofía» (226; la traducción es nuestra)¹⁵³. Si ya el lenguaje es el «plano simbólico» por el cual nos legitimamos como humanos, según advertía Lacan, ¿qué podremos decir de la poesía, cuya misión es explotar ese plano simbólico hasta extremos nunca previstos? Realmente hay más cosas, muchas más.

Pero, en todas ellas, de la primera a la última detonación de sentido que se consiga a lo largo de la historia, para emisores y receptores poéticos, el mirlo «está

¹⁵³ «There are more things in heaven and earth, Horatio, / than are dreamt of in your philosophy» (*Hamlet*, Act I, Scene V).

implicado»; el mirlo es la razón de cuanto se sabe. Este mirlo, por su parte, a veces canta, a veces calla y a veces está observando el mundo. En el poema de Stevens, que, como se ha dicho, todo el tiempo sirve de contexto a su propio fragmento aunque no se lo cite en su totalidad, la primera *stanza* dice:

Entre veinte picos nevados,
lo único móvil
era el ojo del mirlo (92; la traducción es nuestra)¹⁵⁴.

Y casi se puede sentir el movimiento de esa pupila, con su zumbido furtivo, de un punto a otro, de un ápice a otro ápice: ese ojo reina entre las cosas, las ve a *su* manera, les da *su* valor según *su* lugar de mira. Aun si cambia de lugar, es siempre *su* mirada la que define todo; es *su* forma de ver la que está implicada en todo y es así como lo funda. Imaginemos ahora que ese mirlo canta, emite voz.

Aunque tal vez no era un mirlo, era el ruiseñor de Keats. ¿O era un cuervo, el que Utnapishtim y Noé mandan en busca de tierra firme mientras navegan sobre el diluvio? O tal vez el Simurgh¹⁵⁵, un pájaro formado por pájaros, que era el secreto emperador del mundo. En la cofradía de Rubén Darío se convierte en cisne, igual que en el cuento de H. C. Andersen; Emily Dickinson escribió: «La esperanza es esa cosa con plumas» (*Poemas 1-600* 478; la traducción es nuestra)¹⁵⁶; en los Evangelios, el Espíritu divino es una paloma. La mítica revista de haiku en Japón es *Hototogisu*, nombre de una variedad del pájaro cucú, omnipresente en haikus y otras formas poéticas, a tal punto que el famoso poeta (Masaoka) Shiki se hizo llamar así porque *shiki* es un sinónimo de *hototogisu*¹⁵⁷. Aunque Yosa Buson, como otros haikuistas y poetas japoneses, habla a menudo de un ruiseñor o pájaro similar (*uguisu*):

¹⁵⁴ «Among twenty snowy mountains, / the only moving thing / was the eye of the blackbird».

¹⁵⁵ Ya se ha aludido a esta figura del poema *El coloquio de los pájaros*, del poeta persa Farid al-Din Attar. Borges comenta el poema en varios lugares de su obra, por ejemplo en el ensayo «El Simurgh y el Águila», de *Nueve ensayos dantescos* (71–9).

¹⁵⁶ «Hope is the thing with feathers».

¹⁵⁷ Estos datos pueden comprobarse en Ryu Yotsuya: «History of Haiku».

Un ruiseñor que canta
con su boca pequeña
y tan abierta (Buson 55; la traducción es nuestra)¹⁵⁸.

Lo único cierto es que siempre hay un pájaro. Una cosa leve, alada y sagrada,
decía Platón.

¹⁵⁸ La versión a la que pudimos acceder está en inglés: «An uguisu / singing with its tiny / mouth wide open». Los traductores de los poemas incluidos en el volumen *Haiku Master Buson* (del japonés al inglés) ofrecen también una versión occidental del texto original japonés: «Uguisu no nakuya chiisaki kuchi aite».

4. CONCLUSIONES

Esta tesis partía del deseo de postular un núcleo duro de la poesía, un centro de radiación para todos igual que hace posible que *los poetas poeticen*, siempre, en el mundo y en la historia. El límite de esa poetización es, aquí, el del género lírico –no se habla de poetizar en sentido amplio, aunque en ocasiones la niebla de la realidad disuelve todo límite–. Y más aún: todas las reflexiones gravitan en torno al verso en el género lírico: en torno a esa indicación visual explícita que es el verso. Si bien este criterio simplifica las cosas, no sólo responde a una venerable tradición global sino que lo hemos juzgado realmente necesario para dar algún marco a un tema que de otro modo sería imposible de abordar: la poesía. La prueba está en todo lo que se ha dejado escrito bajo el nombre de «Poética»: un material que llena los anaqueles de la Vía Láctea.

También fue necesario, al comienzo, identificar los elementos *sine qua non* que hacen de un poema –un texto lírico versificado– exactamente lo que es, y estos tres elementos o ejes –la música, la metáfora y el «yo»– dieron lugar a los capítulos que contienen la idea de base, que es la del «proyecto lírico permanente». Por supuesto, el «proyecto lírico permanente» no es otra cosa que la poesía, y tanto esta vocación del lenguaje de ir y venir por círculos concéntricos como las sucesivas lecturas de la teoría, de la crítica y de los mismos poemas fueron afirmando una dirección entre muchas posibles: la dirección del «yo». Es decir: aunque se ratifica la mutua necesidad de los tres factores capitales de la poesía, nos fue quedando la sensación de que la figura del «yo» es lo que trata de abrirse paso por la maleza de la historia. Nos queda la sensación de que esto es lo que decían todos desde el principio, la alusión de todas las metáforas, el personaje detrás de todo autor: la poesía es la Musa, la poesía es el inconsciente creador, la poesía es «yo». Casi, podría pensarse no sin humor, lo contrario de la irreductible sentencia de Bécquer («Poesía eres tú»)¹⁵⁹, sólo que no es su contrario en absoluto, porque «tú» es también un efecto del «yo», una variedad del «yo» en la conciencia de la persona, que solamente puede experimentarse a sí misma.

¹⁵⁹ Aparte de ser uno de sus versos más famosos, es prácticamente el *leitmotiv* de las *Cartas literarias a una mujer* (457-68).

Por un lado, la soledad del sujeto es irrefutable; por otro, la naturaleza o la dialéctica inventaron el inconsciente colectivo para que fuera posible un cierto acuerdo, una lógica cognitiva en la tramitación de ciertas nociones estructurales. Así, a pesar de las inabarcables diferencias entre personas, culturas, épocas, todos –o todos los que quieren implicarse, porque la voluntad es crucial– saben lo que es «la poesía». Las figuras del lenguaje la invocan bajo un racimo de nombres, que de una u otra manera se abren paso hacia el corazón de las tinieblas: la poesía es el «yo» que trasciende la barrera del cuerpo, porque se despliega entre las personas; trasciende el espacio mental del individuo porque pertenece a la comunidad; suele representar dos posiciones antagónicas o paradójicas en el imaginario universal: lo más profundo de la conciencia y al mismo tiempo lo más sublime o elevado; la serendipia del mensaje divino y al mismo tiempo la dignidad del saber hacer, del *ars*; la recompensa del conocimiento y la incondicionalidad del goce.

La poesía es intrínseca y extrínseca en el hábitat donde se hospeda: la persona. Como dice Roberto Juarroz (86):

Me están dictando cosas,
pero no desde otro mundo u otros seres,
sino, más humildemente, desde adentro.

No podría exponerse con mayor simpleza el trance de la inspiración, el trance de la creación: el emisor produce desde adentro, desde un lugar llamado «yo». Y, sin embargo, no es «yo» lo único que hay en ese lugar. Porque si «le están dictando», quiere decir que hay alguien más, que «yo» no es de una pieza: que su voz brota de un coro, de un murmullo colectivo.

No obstante, de entre estas dualidades y las otras que puedan detectarse, la más difícil de fundamentar seguramente sea esta: la poesía tiene lugar en una persona condenada, pero trasciende la muerte individual; por eso su proyecto es permanente. Es un principio pero no tiene fin: es el principio sin fin. Muy lejos de tratarse de una idea romántica u oficiosa, se encuentra sugerida de muchas formas desde el comienzo de la

teoría en Occidente. La idea de la poesía como sistema preexistente a la persona –pero incapaz de existir sin la persona– está intuita y sugerida, según nos parece, en diversos recodos de la teoría poética y también, en su diseño abstracto, desde otras disciplinas: la gramática, la filosofía, la psicología, por mencionar las más afines. Un excelente punto de partida lo provee, como suele suceder, Platón con su apología del «principio» en *Fedro*:

Pero aquello que mueve a otro y por otro es movido, por tener cesación de movimiento, tiene cesación de vida. Únicamente, pues, lo que se mueve a sí mismo, como quiera que no se abandona a sí mismo, nunca cesa de moverse, y es además para todas las cosas que se mueven la fuente y el principio de movimiento. Pero el principio es ingénito, pues es necesario que todo lo que nace nazca del principio, y este no nazca de nada en absoluto. En efecto, si el principio naciera de algo, ya no sería principio. Mas, puesto que es ingénito, es necesario también que sea imperecedero, pues si perece el principio, él no podrá nacer nunca de otra cosa, ni otra cosa podrá nacer de él, ya que es necesario que todo nazca del principio. Así, pues, el principio del movimiento es lo que se mueve a sí mismo. Y esto es imposible que perezca ni que nazca, so pena de que el universo entero y todo el proceso de generación, derrumbándose, se detuvieran, y no tuvieran nunca una fuente para volver de nuevo, recobrando el movimiento, a la existencia. Y habiéndose mostrado inmortal lo que se mueve a sí mismo, no se tendrá vergüenza en afirmar que es eso precisamente la esencia y la noción del alma. Pues todo cuerpo al que le viene de afuera el movimiento es inanimado, en tanto que todo aquel que lo recibe de dentro, de sí mismo, es animado, como si en esto mismo radicara la naturaleza del alma. Y si esto es así, a saber, que lo que se mueve a sí mismo no es otra cosa que el alma, por necesidad el alma habrá de ser algo ingénito e inmortal (31).

La oración «Aquello que mueve a otro y por otro es movido» podría fácilmente describir al texto poético, el mensaje: el mensaje «es movido», es formado, es articulado por su emisor. En la secuencia de causas y efectos, el texto «mueve a otro», es decir, es un principio para el receptor, pero el texto no brota espontáneamente de las tinieblas como la luz; en todo caso, brota de la boca de Yahvé. Alguien debe invocarlo, de modo que el «principio» del texto está en el emisor. Esta cadena de mandos no es sino otra

versión de la piedra heraclea: todos asistimos a su secuencia visible, pero dicha secuencia sólo se remonta hasta el emisor, el «poeta», detrás del cual todo es misterio y fuera-de-sí. Para Platón, el misterio y este fuera-de-sí provienen de la Musa, y entonces, puesto que la Musa es la poesía, puesto que es el sistema poético en su existencia puramente ideal, es aquí donde puede radicarse el «principio ingénito». Este no nace «de nada en absoluto»: su realidad es autogenerada y ahora «es necesario también que sea imperecedero», porque, si pereciera, no sólo cesaría de irradiar a sus vástagos (los poetas, los textos y el público, en ese orden lógico) sino que ocurriría algo realmente desgraciado: él mismo, como fuente primerísima de las cosas, al desaparecer, ya no podría volver a generarse en todo el universo. Se apagaría esta vía de lenguaje para nunca regresar a la esencia constitutiva de las personas. Platón dice que este principio incontestable es el alma, lo que «anima» el cuerpo humano, y esta es de veras una imagen impresionante, porque quiere decir que el «alma» es interna pero no es una propiedad del cuerpo; el alma tiene alguna dimensión paradójicamente externa. Debe estar dentro del cuerpo para animarlo, pero proviene de otro lugar: de sí misma, de su núcleo autogenerador, que no es animado por nadie ni nada sino que anima aquello donde se encarna. Las personas fenecen, pero, si «el alma» es inmortal, quiere decir que su verdadero imperio no está encerrado por el cuerpo.

Ahora es preciso enfrentar este curioso objeto, el alma, que parece condenado a una doble naturaleza. Como «principio ingénito» que es, el alma puede retirarse, con lo cual cesa la persona, pero el alma continúa. Por eso puede metaforizar la poesía, ya que los seres humanos, los emisores –y también los receptores– indudablemente mueren, pero la poesía continúa. Este es, entonces, un «principio» que está aún más allá de la persona concreta –de la que hubiéramos jurado que era la medida de las cosas, y resulta que no lo es–. Cuando la persona cesa con su biografía, todavía sigue en funciones un sistema operativo que necesitaba una conciencia individual para actualizarse, pero que trasciende a esa conciencia individual. Y esto sería afín a varias cosas: a la duplicidad del inconsciente (el inconsciente personal termina con la persona, pero el inconsciente colectivo es una reserva ingente y panhistórica que a la vez consume y alimenta los aportes individuales); a la duplicidad de la gramática (cada individuo hace su uso especialísimo de las reglas gramaticales, pero el suprasistema de

reglas es universal, como arguye Chomsky basándose en Beattie, Du Marsais y otros); a la condición de la *energeia* como aquello que sostiene y justifica toda forma de *ergon*, pero que no es agotada por ninguna de sus instancias. Esta suerte de dínamo continua de la poesía puede explicar la «transmisión» de intuiciones sobre el ritmo, la metáfora y el factor de identidad estructurales en los textos poéticos sin recurrir a la biología, es decir, a la genética; sin dejar todo librado a la intuición de la persona (pues «lo particular es infinito¹⁶⁰» y no podría ser abarcado por la ciencia), y, finalmente, sin que los idiomas y las épocas de la historia representen una limitación seria.

Como se ha comentado en este trabajo, Chomsky reclamaba para la gramática este sustrato universal –ya postulado en el siglo XVII– como base del impulso creativo en la producción lingüística:

Así, pues, la gramática de una lengua concreta debe ser suplementada por una gramática universal que explique el aspecto creativo del uso lingüístico y exprese las profundas regularidades que, por ser universales, no aparecen en la gramática propiamente dicha. Por tanto, es muy propio de una gramática tratar detalladamente sólo las excepciones e irregularidades. Solamente cuando es suplementada por una gramática universal da del todo cuenta de la competencia del hablante-oyente la gramática de una lengua (*Aspectos* 8).

Con esta forma de ver las cosas, por un lado, se abre la posibilidad de aplicar la «fórmula universal» a otros planos del lenguaje; por otra parte, se hace hincapié en la «creatividad» como detonante del lenguaje en general, con lo que, de allí hasta la poesía, todo es cuestión de grado. Y esta «cuestión de grado» es, para los poetas, el *ars*, la *techné*, la forma deliberada y eficaz de conducir el lenguaje por el camino de lo que aquí llamamos género lírico. Los poetas ejecutan sus destrezas en su aquí y ahora, pero el motor de las cosas está situado en un lugar que no es necesariamente el pasado (porque el tiempo le es irrelevante) sin un plano impersonal, compartido, con reglas inmanentes.

¹⁶⁰ Ya se ha citado esta observación que hace Aristóteles en la *Retórica* (13).

No es muy distinto lo que decía Jung sobre los dos inconscientes:

Debemos, en efecto, distinguir un inconsciente personal y un inconsciente impersonal o sobrepersonal. Designamos también este último con el nombre de inconsciente colectivo, precisamente porque está desprendido del personal y es completamente general, puesto que sus contenidos pueden encontrarse en todas las cabezas, cosa que no sucede, naturalmente, con los contenidos personales (*Lo inconsciente* 102).

Estos contenidos de «todas las cabezas» están muy bien identificados:

En cada individuo, aparte de las reminiscencias personales, existen las grandes imágenes «primordiales» [...]; son posibilidades de humana representación, heredadas de la estructura del cerebro, y que reproducen remotísimos modos de ver. El hecho de esta herencia explica el increíble fenómeno de que ciertas leyendas están repetidas por toda la tierra en forma idéntica (*Lo inconsciente* 101).

La parte general, entonces, la parte común, es siempre el campo sobre el que se siembra lo individual concreto. Lo colectivo es también lo «latente», otro concepto de gran valor que el mundo psi aporta a estas reflexiones: la oposición más famosa entre *latente* y *manifiesto* procede quizá de Freud y su análisis de los sueños, donde contenido latente es todo lo que silenciosamente subyace a lo perceptible. Chomsky también utiliza esta dualidad (latente/patente) en su propuesta generativa cuando dice que la gramática proporciona «una estructura latente abstracta que determina su *contenido* semántico (mental) y una estructura patente que determina su *forma* fonética (física)» (*Aspectos* 226; la cursiva es del autor).

Entonces, para ordenar las cosas: puesto que todas las alusiones y citas son usadas aquí como soporte de la idea del sistema universal de la poesía, lo que queda implícito es que este sistema es abstracto, es ingénito (no «innato», que es un término técnico intensamente debatido en lingüística y en ciertas teorías sobre poesía), es imperecedero, es regular (funciona sobre reglas esenciales y obligatorias), es intrínseco

y extrínseco al mismo tiempo, es latente más allá de sus manifestaciones. Cuando Platón habla de la Musa, la Musa es ciertamente todas estas cosas. Dice Jonathan Culler al examinar cierto elemento formal de la poesía: «El “Oh” vocativo es una figura de la invocación poética, con la que la voz que habla pretende ser no un simple emisor del verso, sino la encarnación de la tradición poética y del espíritu de la poesía» (95).

El sistema poético (expresión característica de la poética generativa, aquí usada en un sentido mucho más general), la tradición poética, el espíritu de la poesía, la Musa; la *energeia*: esta es, como en el cuento de Borges, «la historia de los ecos de un nombre»¹⁶¹; o, más propiamente, todos son nombres de la misma esencia, y si hay algo que ya bien sabíamos es que «lo que llamamos rosa / con cualquier otro nombre / tendría el mismo perfume» (Shakespeare, *Romeo* 129; la traducción es nuestra)¹⁶². Es justamente Borges quien recuerda otro nombre para la misma cosa en su conferencia «El libro» (*Borges* 15):

A Bernard Shaw le preguntaron si creía que el Espíritu Santo había escrito la Biblia. Y contestó: «Todo libro que vale la pena de ser releído ha sido escrito por el Espíritu». Es decir, un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más.

El «Espíritu» se entiende aquí, entonces, como otro seudónimo de la Musa: literalmente el concepto vertebrador del pensamiento en Hegel –tan leal a la Estética¹⁶³– y simbólicamente muy afín con la teoría psi del «inconsciente» (personal y colectivo): otro término de la misma familia de ideas. Y hay otro aún más osado: remata Borges en la misma conferencia (*Borges* 16):

¹⁶¹ Este es el título del relato borgiano incluido en *Otras inquisiciones* (243–49).

¹⁶² La famosísima cita original de Shakespeare (*Romeo and Juliet*, Act II, Scene II) es la siguiente: «What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet [...]».

¹⁶³ Como «inconsciente» en la psicología, «espíritu» es una palabra técnica en la filosofía hegeliana. En el original alemán, la conocemos como *Geist*.

«Canta, musa, la cólera de Aquiles», dice Homero al principio de la *Ilíada*. Ahí, la musa corresponde a la inspiración. En cambio, si se piensa en el Espíritu, se piensa en algo más concreto y más fuerte: Dios, que condesciende a la literatura. Dios que escribe un libro.

«Dios» es ciertamente otra categoría: un personaje de otras disciplinas de estudio, pero no puede negarse que, en algunas traducciones de Homero, la «musa» es también la «diosa»¹⁶⁴, lo que agrega, como regalo extra, el irónico encanto de la perspectiva de género anticipada nada menos que por los griegos unos siete siglos antes de Cristo. En cualquier caso, hablamos de una categoría del pensamiento y su extraordinaria conexión con el «don» del lenguaje, como lo hace Julia Kristeva (60):

Vamos a intentar analizar la lógica profunda de lo que constituye aquella «esencia superior del hombre», como Freud lo escribía, y que no es sino lo íntimo del lazo simbólico con el cual, contra el cual y en el cual los hombres y las mujeres se rebelan: me refiero al lenguaje. [...] En otros términos, el lenguaje es un Dios inmanente. A menos que ustedes prefieran pensar que Dios es una extrapolación metafórica de la immanencia. [...] Si Dios está en nosotros, es porque somos seres hablantes.

Y, una vez más, repica en el fondo la imagen de Heidegger (144) acerca de los dioses que *nos dan* la palabra. Lo que se deja claro en estas pocas citas es que la metáfora es uno de esos dioses.

Grandes palabras para esa presencia nómada, la poesía: estas páginas recuerdan con afecto aquella más humilde de Wallace Stevens, quien decía simplemente que *el mirlo está implicado* en todo¹⁶⁵. Con lo cual volvemos a asociar la poesía con un pájaro, autónomo, aleteante, esencialmente inapresable, como sucede desde el principio de los tiempos. En el poema «Salut a l'oiseau» [«Saludo al pájaro»], Jacques Prévert (1900-1977) dice que los pájaros tienen una República (*Palabras* 226):

¹⁶⁴ Por ejemplo, en la versión de Emilio Crespo Güemes, publicada en la Editorial Gredos, se recoge así: «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles» (Homero, *Ilíada* 103).

¹⁶⁵ Alusión al ya comentado poema de Wallace Stevens (92) «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird».

[...]

Yo te saludo

Fénix vigoroso

y te nombro

Presidente de la Verdadera República de los Pájaros

y te regalo por adelantado

la colilla de mi vida

para que tú renazcas

cuando yo muera

de las cenizas de aquel que fue tu amigo¹⁶⁶.

No se sabe exactamente cuál de ellos era el Presidente de la república de los pájaros, que asume la forma de un Fénix permanente, pero está claro que todos hablan la lengua poética y por eso nunca expulsarían a Platón. Como muestra la historia y también ha quedado consignado en estos capítulos, el arte, la poesía, han sido objeto de juicios severos y cautelas: Platón, por las más extrañas razones que podamos imaginar, recomendó la censura institucional de su propio lenguaje –aunque no dejó de producirlo–; Theodor Adorno y con él una parte de la Escuela de Frankfurt, al rechazar el estatus de la poesía como mercancía, la separaron de su profunda implicación en los procesos sociales. Para los partidarios de *l'art pour l'art* parnasiano, pese a que su motivación era el rechazo del didactismo y la manipulación sentimental, la poesía pasó a ser una especie de lujo del espíritu, es decir, no un apetito natural, no un lenguaje necesario.

Con nuestra aproximación crítico-teórica no formulamos simplemente una visión positiva de la poesía, sino una visión superior de la poesía como un plano de la cultura destinado a mejorar la vida humana. Claro que la poesía no está sola en ese cometido, que también persiguen la ciencia, la ley, la religión, la filosofía y diversas prácticas sociales, pero al decir «visión superior» no queremos dar a entender ningún concurso, ya que cada paradigma tiene su propio campo de actuación. Citar la *Odisea* tendría valor

¹⁶⁶ «Je te salue / Phénix fort / et je te nomme / Président de la vraie république des oiseaux / et je te fais cadeau d'avance / du mégot de ma vie / afin que tu renaisses / quand je serai mort / des cendres de celui qui était ton ami» (*Paroles* 266).

nulo en un tribunal de justicia, e invocar el Código Penal es irrelevante en una mesa de operaciones. Ahora bien: entre todas las cosas que están hechas «de lenguaje», podría argüirse, rigen ciertos criterios de eficacia. Todos los discursos tienen un plan, un proyecto, y así los dictados éticos quieren sanear las relaciones entre sujetos y la filosofía busca desmalezar el misterio de lo que somos y lo que es el mundo, con la esperanza de que el entendimiento lleve a un mejor ejercicio de la función de persona. Por su parte, la poesía está implicada en todo lo que sabemos, como el mirlo de Stevens: su lenguaje puede ser manifiesto o latente, puede actuar a palabra descubierta o desde las sombras de intuiciones indeclaradas. Pero su costado especial, aquello que la hace ser poesía y ninguna otra cosa, es la realización estética de todo cuanto invoca. Esta es una dimensión clave porque no es prescriptiva, no opera por cláusulas ni mandamientos.

Al hablar de sí a través de la persona, la poesía obliga a la persona a reubicarse, a prestar voz y oídos, a generar en su interior recursos adecuados para una empresa que siempre la supera: un boceto de persona que no cesa de ser corregido. La incansable recreación del relato personal, el ajuste de la versión de base, la reinención del «yo» a través del lenguaje es el proyecto de la poesía. Puesto que «somos» lenguaje, como no deja de decir Platón en *Crátilo*, como dice Lacan sobre la materia constitutiva del sujeto, como dice Karlheinz Stierle cuando cita a Friedrich Hölderlin (Alemania, 1770-1843) en «¿Qué significa “recepción” en los textos de ficción?» (114):

Un signo somos, sin significado

(198; la traducción es nuestra)¹⁶⁷.

Pero, siendo lenguaje, no dejamos de ser también aquella dimensión lúdica y esencialmente comprometida con el goce de la existencia de la que hablaban Aristóteles, Freud, Gadamer, Zumthor. Por eso, como en el cuento de Caperucita Roja, una cosa llamada persona (que puede ocupar el rol de poeta, de teórico, de crítico, de

¹⁶⁷ El verso de Hölderlin en el original alemán –«Ein Zeichen sind wir, deutungslos»– pertenece al poema «Mnemosyne», el último himno compuesto por el escritor alemán. Hölderlin realizó tres versiones de este poema; en las dos últimas desaparecerá este primer verso, sin embargo muy apreciado y citado por la crítica.

lector u oyente) no deja de preguntar a la poesía, la Musa, la formidable «diosa» de Platón, que abría la boca inmensamente igual que el ruiseñor de Yosa Buson:

–¿Por qué esa boca tan grande?

–Para decirte mejor.

5. BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *The German Novelists: Tales Selected from Ancient and Modern Authors in that Language: from the Earliest Period to the Close of the Eighteenth Century*. Introd. Reineke Fuchs. Trans. y biogr. Thomas Roscoe. Vol. 1. London: Henry Colburn, 1826. 4 vols. Impreso.

_____. *El mundo de los niños: Cuentos populares y de hadas*. Trad. Childcraft. Vol. 3. Barcelona: Salvat, 1958. 15 vols. Impreso

_____. *Elementos formales en la lírica actual*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968. Impreso.

_____. *Romancero chino*. Trad. Carmelo Elorduy. Madrid: Editora Nacional, 1984. Impreso.

_____. *Jaikus: (Poemas breves japoneses)*. Sel. Olivia Merckens. Trad. Antonio Cabezas. Madrid: Mondadori, 1998. Impreso.

_____. *Antología de la poesía china*. Introd., trad. y notas J. I. Preciado Idoeta. Madrid: Gredos, 2003. Impreso.

_____. *Textos de teorías y crítica literarias: (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Sel. y apuntes introd. Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2003. Impreso.

_____. *El libro del haiku*. Sel., trad. y est. crít. Alberto Silva. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2006. Impreso.

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University P, 1971. Impreso.

ADELSTEIN, Andreína, y Gabriel Vonmaro. *Diccionario del léxico corriente de la política argentina: Palabras en democracia (1983–2013)*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014. Impreso.

ADORNO, Th. W. «Crítica de la cultura y sociedad.» *Crítica y cultura de la sociedad I. Obra completa, 10/1. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Ed. Rolf

Tiedeman, con la colab. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. *Tres Cantos* (Madrid): Akal, 2008. 9-25. Impreso.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1972. Impreso.

_____. *Competencia lingüística y competencia literaria. Sobre la posibilidad de una poética generativa*. Trad. María Teresa Echenique. Madrid: Gredos, 1980.

ALABARCES, Pablo, y María Graciela Rodríguez. *Cuestión de pelotas: fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires: Atuel, 1996. Impreso.

ALABARCES, Pablo et al. *Hinchadas*. Buenos Aires: Prometeo, 2005. Impreso.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Ed. bil. Trad. y notas Ángel Crespo. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg, 2003. Impreso.

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955. Impreso.

ALONSO, Dámaso. *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1966. Impreso.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Mª Ángeles. *Formas de contenido literario de un tema manriqueño*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 1984. Impreso.

AMORÓS, Andrés. *Introducción a la literatura*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998. Impreso.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antología poética*. Trad., pról., cronol. y bibl. Claudio Murilo. Madrid: Cultura Hispánica, 1986. Impreso.

ARIAS DOMÍNGUEZ, Asier. «Los qualia: intuiciones y argumentos. Apuntes para una nueva aproximación.» *Cuaderno de Materiales* 24 (2012): 27-49. Web. 28 mar. 2017. <<http://www.filosofia.net/materiales/pdf24/Qualia.pdf>>

ARISTÓTELES. *Retórica*. Ed., trad., pról. y notas Antonio Tovar. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1990. Impreso.

_____ ; Horacio, y Boileau. *Poéticas*. Sel. y trad. Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional, 1977. Impreso.

ARRUABARRENA, Héctor. «Prólogo.» Claude Lévi-Strauss. *Mito y significado*. Pról., notas y bibl. Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza, 1987. 7-15. Impreso.

ASENSI PÉREZ, Miguel. *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*. Vol. 1. Valencia: Tirant lo Blanch, 1998. Impreso.

_____. *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*. Vol. 2. Valencia: Tirant lo Blanch, 2003. Impreso.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, D. F.: Siglo XXI, 1979. Impreso.

BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista: Juicio crítico*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969. Impreso.

BALLART, Pere. *El contorno del poema: Claves para la lectura de la poesía*. Barcelona: Acantilado, 2005. Impreso.

307

BARTHES, Roland. «La muerte del autor.» *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987. 65-71. Impreso.

_____. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. 9ª ed. México, D. F.: Siglo Veintiuno, 1987. Impreso.

_____. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI, 1999. Impreso.

BEAVER, Joseph C. «A Grammar of Prosody.» *College English* 29.4 (1968): 310-321. Impreso.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. «Cartas literarias a una mujer.» *Obras completas*. Ed., introd. y notas Joan Estruch Tobella. Madrid: Cátedra, 2004. 457-468. Impreso.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

Biblia de Jerusalén. Ed. rev. y aum. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998. Impreso.

BIERWISCH, Manfred. «Poetik und Linguistik.» *Mathematik und Dichtung*. Comp. Helmut Kreuzer y Rul Gunzenhausen. München: Nymphenburger Verl.-Ndlg., 1965. 49-65- Impreso.

BLESA, Túa. *Logofagias: Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998. Impreso.

BLOOM, Harold. *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

_____. *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2009. Impreso.

308

BOBES NAVES, M^a del Carmen. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004. Impreso.

_____. *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2008. Impreso.

_____ et al. *Historia de la teoría literaria I: La Antigüedad grecolatina*. Madrid Gredos, 1995. Impreso.

_____ et al. *Historia de la teoría literaria II: Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998. Impreso.

BOIDO, Guillermo. *La oscuridad del alba: Poemas 1970–2005*. Buenos Aires: Virgilio, 2006. Impreso.

BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Antoni Bosch, 1974. Impreso.

BORGES, Jorge Luis. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1989. Impreso.

_____. «El informe de Brodie.» *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. 109-121. Impreso.

- _____. «Historia de los ecos de un nombre.» *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. 243-249. Impreso.
- _____. «El libro.» *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. 9-23. Impreso.
- _____. «El Simurgh y el Águila.» *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Alianza, 1999. 71-79. Impreso.
- _____. *Siete noches*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. Impreso.
- _____. *Arte poética: Seis conferencias*. Pról. Pere Gimferrer. Ed., notas y epíl. Calin-Andrei Mihailescu. Trad. Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso.
- BORILLO, Josep Marco. *La traducció literària*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995. Impreso.
- BORNEMANN, ELSA ISABEL. *Un día, una brújula*. Buenos Aires: Santillana, 2015. Impreso.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Trad. Alberto C. Ezcurdia. Buenos Aires: Quadrata, 2003. Impreso.
- BOUSOÑO, Carlos. *El irracionalismo poético: El símbolo*. Madrid: Gredos, 1977. Impreso.
- _____. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1979. Impreso.
- _____. *Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. 2 vols. 7ª ed. Madrid: Gredos, 1985. Impreso.
- BRIOSCHI, Franco, y Constanzo Di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. Trad. Carlos Vaíllo. Barcelona: Ariel, 1988. Impreso.
- BUKOWSKI, Charles. «Tres cartas de Bukowski.» Trad. J. Fernández y F. Cogliano Jalabert. *La Periódica Revisión Dominical* 15 mayo 2010. Web. 21 enero 2016 <<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/tag/living-on-luck/>>.
- BUNDIO, Javier Sebastián. «Dinámicas de difusión del canto en un estadio de fútbol.» *VII Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata (Argentina): Universidad Nacional de La Plata, 2012): 21 párrs. Web. 10 abr. 2017 <<http://www.aacademica.org/000-097/56>>.

BUSON, Yosa. *Haiku Master Buson: Translation from the Writings of Yosa Buson –Poet and Artist– with Related Materials*. Trad. Yuki Sawa y Edith Marcombe Shiffert. Buffalo, NY: White Pine P, 2007. Impreso.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, comp. *Teorías sobre la lírica*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999. Impreso.

_____, y Germán Gullón, eds. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998. Impreso.

_____, y María do Cabreiro Rábade Villar. *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia, 2006. Impreso.

CALLES MORENO, Juan María. «La modalización del discurso poético.» Tesis Doctoral. Universitat de València, 1996. Web. 12 jul. 2016 <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Jos%C3%A9%20Ismael/Mis%20documentos/Downloads/la-modalizacion-en-el-discurso-poetico--0.pdf>.

310

CAMACHO NARANJO, Luis A. «JABBERWOCKY: ¿se puede traducir el sinsentido?». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 36.88-89 (1998): 457-465. Impreso.

CAMPOS, Denise, Silva Kuhn. «.» *Terra Nova e Outras Terras* 6 (2005): 49-43. Web. 15 abr. 2017 <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol6/vol6_3.pdf>.

CAÑAS QUIRÓS, Roberto. «La poesía en Platón (I Parte).» *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 36.80 (1995): 79-85. Web. 10 mar. 2016 <<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.XXXIII/No.%2080/La%20Poes%C3%ACa%20en%20Plat%C3%B2n%20I%20parte.pdf>>.

_____. «La poesía en Platón (II Parte).» *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 36.88-89 (1998): 331-340. Web. 10 mar. 2016 <<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXXVI/No.88-89/La%20poes%C3%ADa%20en%20Plat%C3%B3n%20II%20Parte.pdf>>.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Ed. e introd. Roger Lancelyn Green. Ilustr. John Tenniel. Oxford: Oxford University Press, 1989. Impreso.

_____. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*. Trad. Jaime de Ojeda. Ilustr. John Tenniel. Madrid: Alianza, 2013. Impreso.

CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas*. Ed., introd. y notas Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Impreso.

CASTRO LOZANO, John Alexander. «Etnografía de hinchadas en el fútbol: una revisión bibliográfica.» *Maguaré* 24 (2010): 131-156. Web. 10 abr. 2017 <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/22738/23553>>.

CELAN, Paul. *Obras completas*. Pról. Carlos Ortega. Trad. José Luis Reina Palazón. 3ª ed. Madrid: Trotta, 2001. Impreso.

CEREZO MAGÁN, Manuel. «Aristóteles y la teoría del género literario.» *Faventia* 17.2 (1995): 33-44. Web. 11 mar. 2016 <<http://ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v17n2/02107570v17n2p33.pdf>>.

CHOMSKY, Noam. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Introd., trad., notas y apénd. C. P. Otero. Madrid: Aguilar, 1976. Impreso.

_____. *Reflections on Language*. London: Temple Smith, 1976. Impreso.

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1973. Impreso.

_____. *El lenguaje de la poesía: teoría de la poeticidad*. Trad. Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1982. Impreso.

COMBE, Dominique. «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía.» *Teorías sobre la lírica*. Comp. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999. 127-153. Impreso.

CONFUCIO. *Analectas*. Versión y notas Simon Leys. Trad. Alfonso Colodrón. Madrid: EDAF, 2006. Impreso.

CRISTIANO, Juan. «La música de las tribunas. Identidad y violencia en los cantos de los hinchas de fútbol y básquetbol.» Tesis de Magíster. Universidad de la República de Uruguay, 2014. Web. 10 abr. 2017 <https://www.colibri.udelar.edu.uy/bitstream/123456789/7690/1/TMS_CristianoJuan.pdf>.

CROCE, Benedetto. *La poesía. Introducción a la crítica e historia de la poesía y de la literatura*. Trad. Norberto Rodríguez Bustamante. Buenos Aires: Emecé, 1954. Impreso.

_____. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Ed. Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón. Trad. Ángel Vegue i Goldoni. Málaga: Ágora, 1997. Impreso.

CROFT, William, y D. Allan Cruse. *Lingüística cognitiva*. Trad. de Antonio Benítez Burraco. Madrid: Akal, 2008. Impreso.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1955. 2 vols. Impreso.

DARÍO, Rubén. *Y una sed de ilusiones infinita*. Ed. e introd. Alberto Acereda. Barcelona: Lumen, 2000. Impreso.

DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura: Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990. Impreso.

_____. *La resistencia a la teoría*. Ed. Wlad Godzich. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990. Impreso.

_____. *Escritos críticos (1953-1976)*. Trad. Javier Yagüe Bosch. Madrid: Visor, 1996. Impreso.

DEMETRIO, y Longino. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Trad. y notas José García López. Madrid: Gredos, 1979. Impreso.

DENNETT, Daniel. *La conciencia explicada: Una teoría interdisciplinar*. Ilustr. Paul Weiner. Trad. Sergio Balari Ravera. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995. Impreso.

DERRIDA, Jacques. *Cómo no hablar y otros textos*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Proyecto A, 1997. Impreso.

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Madrid: Dirección del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977. Impreso.

DÍAZ-TEJERA, Alberto. «La poesía como causalidad en la *Poética de Aristóteles*.» *Emerita* 52.2 (1984): 271-286. Web. 11 mar. 2016 <<http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/698/739>>.

DICKINSON, Emily. *Cartas a T. W. Higginson: selección*. Introd., trad. y notas Paul S. Derrick y Cristina Blanco Outón. León: Universidad de León, 1999.

_____. *Poemas 1-600: Fue – culpa - del Paraíso*. Ed. bil. Pról., trad. y lectura Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Sabina, 2013. Impreso.

_____. *Poemas 601-1200: soldar un abismo con aire*. Ed. bil. Pról., trad. y lectura Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Sabina, 2013. Impreso.

DIESTE, Rafael. «El alma y el espejo.» *El alma y el espejo*. Madrid: Alianza, 1981. 9-47. Impreso.

DI GIROLAMO, Constanzo. *Teoría crítica de la literatura*. Trad. Alejandro Pérez. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.

DILTHEY, Wilhelm. *Poética: La imaginación del poeta: Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires: Losada, 1945. Impreso.

- DOLEŽEL, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1997. Impreso.
- DOMIN, Hilde. *¿Para qué la lírica hoy?* Trad. Juan Faber. Barcelona: Alfa, 1986. Impreso.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. «Literatura y actos de lenguaje.» *Anuarios de Letras* 19 (1981): 89-132. Web. 12 jul. 2016 <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/446/444>>.
- _____. «Semiótica de poesía.» *Introducción a la semiótica: Actas del curso Introducción a la semiótica*. Coord. Antonio Sánchez Trigueros y José Rafael Valles Calatrava. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992. 73-94. Web. 12 jul. 2016 <[http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-IS-c5/\\$File/IS-c5.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-IS-c5/$File/IS-c5.pdf)>.
- _____. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2002. Impreso.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio. *El signo poético*. Madrid: Playor, 1987. Impreso.
- 314
- DONNE, John. *Poems and Prose*. London: Everyman's Library, 1995. Impreso.
- DORTIER, Jean François, coord. *Diccionario de ciencias sociales*. Trad. Miguel Sautié. Madrid: Popular, 2014. Impreso.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.
- _____. *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid: Akal, 2007. Impreso.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981. Impreso.
- _____. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Trad. María Pons. Barcelona: Crítica, 1994. Impreso.
- EKELÖF, Gunnar. *Poemas*. Trad. Francisco J. Uriz. Barcelona: Plaza y Janés, 1981. Impreso.
- ELIOT, T. S. *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. María Raquel Bengolea. Buenos Aires: Sur, 1959. Impreso.

_____. *Criticar al crítico y otros escritos*. Trad. Manuel Rivas Corral. Madrid: Alianza, 1969. Impreso.

_____. *Función de la poesía y función de la crítica*. Ed., trad. y pról. Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquet, 1999. Impreso.

_____. *El bosque sagrado*. Ed. bil. José Luis Palomares. Trad. Ignacio Rey Agudo. San Lorenzo de El Escorial: Cuadernos de Langre, 2004. Impreso.

_____. *Lo clásico y el talento individual*. Present. Juan Carlos Rodríguez. Trad. Pura López Colomé. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impreso.

_____. *La aventura sin fin*. Ed. Andreu Jaume. Trad. Juan Antonio Montiel. Barcelona: Lumen, 2011. Impreso.

The Epic of Gilgamesh: A New Translation. The Babylonian Epic Poem and other Texts in Akkadian and Sumerian- Trad. e introd. Andrew George. London: Penguin Books, 1999. Impreso.

315

ESPINOSA, Pablo. «Gelman repartió genio y memoria en la Feria del Libro de Frankfurt.» *La Jornada* 10 oct. 2010: 13 párrs. Web. 23 mayo 2014 <<http://www.jornada.unam.mx/2010/10/10/cultura/a02n1cul>>.

ÉTIEMBLE, René. *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Trad. Roberto Yahni. Madrid: Taurus, 1977. Impreso.

FERRATÉ, Juan. *Teoría del poema: (Ensayos)*. Barcelona: Seix Barral, 1957. Impreso.

_____. *Dinámica de la poesía: Ensayos de explicación, 1952-1966*. Barcelona: Seix Barral, 1968. Impreso.

FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?» *Textos de teorías y crítica literarias: (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Sel. Nara Araújo y Teresa Delgado. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2003. 351-386. Impreso.

FRANKLIN, Jennifer. «Waiting Again for Biopsy Results from the Second Floor Exercise Room.» *Poem a Day* 10 jul. 2014. Web. 3 abr. 2017 <<https://www.poets.org/poetsorg/poem/waiting-again-biopsy-results-second-floor-exercise-room>>.

FREUD, Sigmund. *Obras completas (1914-1916): Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Orden., coment. y notas. James Strachey. Trad. José Luis Etcheverry. Vol. 14. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1984. 1-64. 25 vols. Impreso.

_____. *Obras completas (1906-08): El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras*. Orden., coment. y notas James Strachey, con la colb. Anne Freud. Trad. José Luis Etcheverry. Vol. 9. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. 213-220. 25 vols. Impreso.

_____. *Art and Literature*. London: Penguin Books, 1990. Impreso.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire a nuestros días*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1977. Impreso.

_____. *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Introd. Rafael Argullol. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

_____. *Gedicht und Gespräch*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992. Impreso.

_____. *Estética y hermenéutica*. Introd. Ángel Gabilongo. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 1996. Impreso.

_____. *Arte y verdad de la palabra*. Pról. Gerald Vilar. Trad. José Francisco Zúñiga García. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

_____. *El giro hermenéutico*. Trad. Arturo Parada. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

GALLEGOS, Enrique G. «Tensiones entre poesía y razón en Platón. Inspiración, posesión y demencia divina.» *Casa del Tiempo* 9.100 (2007): 62-65. Web. 10 mar. 2016 <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_62_65.pdf>.

GALLEGOS DÍAZ, Cristián. «Aportes a la teoría del sujeto poético.» *Especulo* 32 (2006): 100 párrs. Web. 30 dic. 2015 <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>>.

GAMONEDA, Antonio. *Esta luz: Poesía reunida (1947–2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004. Impreso.

GÁNDARA, Lelia. «Las voces del fútbol. Análisis del discurso y cantos de cancha.» *Literatura y Lingüística* 10 (1997): 90 párrs. Web. 10 abr. 2017 <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000003&script=sci_arttext>.

317

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Formación de la Teoría Literaria moderna: La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa, 1977. Impreso.

_____. *Formación de la teoría literaria moderna. Vol. II: Teoría Poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1980. Impreso.

_____, y Teresa Hernández Fernández. *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988. Impreso.

_____, y Teresa Hernández Fernández. *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis, 1990. Impreso.

_____. *Crítica literaria: Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010. Impreso.

GARCÍA DE LA VEGA, Julián. *El género lírico*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1954. Impreso.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. 3ª ed. Madrid: Síntesis, 2004. Impreso.

_____, comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1988. Impreso.

GELMAN, Juan. *Interrupciones 2*. Barcelona: Seix Barral, 1998. Impreso.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. Impreso.

_____. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.

_____. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993. Impreso.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Laberinto, 2000. Impreso.

GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio. Tratado de agudeza*. Ed. Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.

GREGORY, Richard L. *Diccionario Oxford de la mente*. Trad. Irene Cifuentes de Castro, Carmen Sigüenza Pinilla, Carmen Sender Fernández y Tomás del Amo Martín. Rev. técnica Jesús Cordero. Madrid: Alianza, 1995. Impreso.

GREIMAS, A. J., dir. *Ensayos de semiótica poética*. Trad. Carmen de Fez y Asunción Rallo. Barcelona: Planeta, 1976. Impreso.

_____. *Semántica estructural: Investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1987. Impreso.

_____, y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982. Impreso.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.

- GUERRERO, Gustavo. *El género lírico en el Renacimiento*. València: Universitat de València, 1995. Impreso.
- _____. *Teorías de la lírica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía: Algunos casos españoles*. Madrid: Alianza, 1969. Impreso.
- HAMANN, Johann Georg. «*Aesthetica in Nuce*. Una rapsodia en prosa cabalística.» *Caja Negra* 6 (2007): 9-21. Web. 14 jul. 2016 <<http://www.cajanegra.buap.mx/9.pdf>>.
- HAMBURGER, Käte. *La lógica de la literatura*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1995. Impreso.
- HARRAUER, Christine, y Herbert Hunger. *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. José Antonio Molina Gómez. Barcelona: Herder, 2008. Impreso.
- HAVELOCK, Eric A. *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Pról. Antonio Alegre Gorri. Barcelona: Paidós, 2008. Impreso.
- HEANEY, Seamus. *De la emoción a las palabras: Ensayos literarios*. Trad. y ed. Francesc Parcerisas. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Introd., ed. y notas José María Reyes Cano. Trad. Carlos Mazo del Castillo. 2ª ed. Barcelona: Promoción y Publicaciones Universitarias, 1993. Impreso.
- HEGEL, G. W. F. *Introducción a la estética*. Trad. Ricardo Mazo. Barcelona: Península, 1971. Impreso.
- _____. *Estética*. Trad., est., pról. y notas Alfredo Llanos. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983. Impreso.
- _____. *Lecciones de estética*. Trad. Raúl Gabás. 2 vols. Barcelona: Península, 1989-1991. Impreso.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. Trad. y pról. Samuel Ramos. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988. Impreso.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Comp., coord. y dir. Oscar del Carmen Quevedo. Buenos Aires: Distribuidora Quevedo de Ediciones, 2006. Impreso.

HERNÁNDEZ ESQUIVEL, Christian Emmanuel. «Haiku: tradición poética del Japon.» *La Colmena* 73 (2012). 75-79. Web. 15 abr. 2017 <<http://lacolmena.uaemex.mx/index.php/lacolmena/article/view/4451/3562>>.

HERRERAS, Enrique. «Platón, política cultural, y destierro de los poetas.» *Quaderns de Filosofia i Ciència* 39 (2009): 83-94. Web. 10 mar. 2016 <http://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v39p83-94.pdf>.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Werke – Briefe – Dokumente*. München: Winkler, 1969. Impreso.

HOMERO. *Ilíada*. Introd., trad. y notas Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1991. Impreso.

320

_____. *La Ilíada*. Introd. Carlos García Gual. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998. Impreso.

HUMBOLDT, Wilhelm von. *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Trad. y pról. Ana Agud. Barcelona: Anthropos, 1990. Impreso.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.

INGARDEN, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis. México, D. F.: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2005. Impreso.

INNENARITY, Daniel. *La irrealidad literaria*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1995. Impreso.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Trad. J. A. Gimbernat y M. Barbeito. Madrid: Taurus, 1987. Impreso.

- _____. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico.» *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. 215-243. Impreso.
- JACKSON, Frank. «Epipehnomenal Qualia.» *Philosophical Quarterly* 32.127 (1982): 127-136. Impreso.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética*. trad. Juan Almela. México: Fondo de cultura económica, 1977. Impreso.
- _____. «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos.» *Fundamentos del lenguaje*. Trad. Carlos Piera. 3ª ed. Madrid: Ayuso/Pluma, 1980. 97-143. Impreso.
- _____. «Lingüística y poética.» *Textos de teorías y crítica literarias: (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Sel. Nara Araújo y Teresa Delgado. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2003. 187-211. Impreso.
- JAUSS, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Trad. Jaime Siles y Ela Mª Fernández Palacios. Madrid: Taurus, 1986. Impreso.
- _____. «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura.» *Estética de la recepción*. Comp. *Estética de la recepción*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. 59-85. Impreso.
- _____. *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz. Madrid: Visor, 1995. Impreso.
- _____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introd. y trad. Daniel Innerarity. Barcelona: Paidós/I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002. Impreso.
- _____. «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria.» *Textos de teorías y crítica literarias: (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Sel. Nara Araújo y Teresa Delgado. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2003. 289-293. Impreso.

_____. *Caminos de la comprensión*. Trad. Nuria Sara Miras Boronat. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución, 2012. Impreso.

JOHANSEN, Svend. «La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique.» *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*. Vol. 5. Recherches structurales. Copenhague: Nordisk Sprog- og Kulturforlag, 1949. 288-303. 35 vols. Impreso.

JOSÉ PRADES, Juana de. *La teoría literaria: (Retóricas, poéticas, preceptivas, etc.)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954. Impreso.

JUARROZ, Roberto. *Octava poesía vertical*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1984. Impreso.

JULIO, M. Teresa. «La diégesis en la mimesis: el relato en el teatro de Rojas Zorrilla.» *Studia Aurea. Actas del III Congreso Internacional de la AISO*. Coord. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta. Vol. 2. Pamplona/Toulouse: GRISO/LEMSO, 1996. 197-204. 3 vols. Impreso.

322

JUNG, C. G. «Psicología y poesía.» *Formaciones de lo inconsciente*. Trad. Roberto Pope. Buenos Aires: Paidós, 1976. 9-24. Impreso.

_____. *Lo inconsciente: en la vida psíquica normal y patológica*. Trad. Emilio Rodríguez Sadia. Buenos Aires: Losada, 2000. Impreso.

KAFKA, Franz. *La muralla china*. Trad. Alfredo Pippig y Alejandro Guiñazu. Madrid: Alianza, 1978. Impreso.

_____. *Cuentos completos: (Textos originales)*. Trad. José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2001. Impreso.

KATZ, Jerrold J. «Effability and Translation». *Meaning and Translation: Philosophical and Linguistic Approaches*. Ed. Franz Guenther y M. Guenther-Reutter. London: Duckworth, 1978. 191-334. Impreso.

KAVAFIS, Konstantinos. *Poesías completas*. Trad. y notas José M. Álvarez. Madrid: Hiperión, 1985. Impreso.

- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra. 4ª ed. rev. Madrid: Gredos, 1965. Impreso.
- KLEIN, Wolfgang. «Critical Remarks on Generative Metrics.» *Poetics* 12 (1971): 29-48. Impreso.
- KO, Un. *Diez mil vidas: Antología*. Trad. Kim Un-Kyun. Rev. José Catalán. Madrid: Verbum, 2004. Impreso.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía: Literatura y psicoanálisis*. Trad. Guadalupe Santa Cruz. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999. Impreso.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre I: Le écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil, 1975. Impreso.
- _____. «Lo simbólico, lo imaginario y lo real.» *La Cantera Freudiana* s. f. Web. 20 dic. 2016.
<<http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.4%20%20LO%20SIMB,%20LO%20IMAG%20Y%20LO%20REAL,%201953..pdf>>.
- LAKOFF, George, y Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago P, 1980. Impreso.
- LAPESA, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra, 1981. Impreso.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Estudios de poética: La obra en sí*. Madrid: Taurus, 1976. Impreso.
- _____. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Cátedra, 1976. Impreso.
- LEONARD, Irving A. *Los libros del conquistador*. Trad. Mario Monteforte. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.

LEVIN, Jurij I. «Le statut communicatif du poème lyrique.» *École de Tartu: Travaux sur les systèmes des signes*. Ed. Y. M. Lotman y B. A. Ouspenski. Bruxelles: Complexe, 1976. 205-212. Impreso.

_____. «La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione.» *La semiotica nei paesi slavi: Programmi, problemi, analisi*. Ed. Carlo Prevignano. Milano: Feltrinelli, 1979. 426-442. Impreso.

LIENHARDT, Godfrey. *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka*. New York: Oxford University P, 1961. Impreso.

LEVIN, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Pres. y apénd. Fernando Lázaro Carreter. Trad. Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen C. de Rodríguez-Puértolas. Madrid: Cátedra, 1983. Impreso.

_____. «On Meaning and Truth in the Interpretation of Poetry.» *Poetics* 7 (1978): 339-350. Impreso.

324

_____. «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema.» *Pragmática de la comunicación literaria*. Trad. Fernando Alba y José Antonio Mayoral. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/LIBROS. 1987. 59-82. Impreso.

LI BAI. *A punto de partir: 100 poemas de Li Bai*. Ed. y trad. Anne-Hélène Suárez Giraud. Valencia: Pre-Textos, 2005. Impreso.

El libro de las mil noches y una noche. Pról. E. Gómez Carrillo. Trad. del árabe Doctor J. C. Mardrus. Trad. al español Vicente Blasco Ibañez. Vol. 1. Valencia: Prometeo, 1977. 2 vols. Impreso.

LLEDÓ, Emilio. *El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica, 1992. Impreso.

_____. *El silencio de la escritura*. Ed. ampl. y rev. Madrid: Espasa, 2011. Impreso.

LLOVET, Jordi et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005. Impreso.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio. *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España, 1994. Impreso.

_____, y Eduardo Alonso. *El análisis estilístico: Poesía, novela*. Valencia: Bello, 1975. Impreso.

LÓPEZ EIRE, Antonio. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros, 1997. Impreso.

_____. «Reflexiones sobre la Poética de Aristóteles.» *HUMANITAS* 53 (2001): 183-188. Web. 11 mar. 2016 <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/08_Eire.pdf>.

_____. *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid: Síntesis, 2002. Impreso.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1985. Impreso.

LOPEZ GUIL, Itziar, y Jenaro Talens, eds. *El espacio del poema: Teoría y práctica del discurso poético*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. Impreso.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel. *Neruda y los escritores de la Edad de Oro*. Sevilla: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2009. Impreso.

LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1978. Impreso.

_____. *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Sel. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

_____, y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Introd., sel. y notas J. Lozano. Trad. Nieves Méndez. Madrid: Cátedra, 1979. Impreso.

LUJÁN ATIENZA, Ángel L. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis, 1999. Impreso.

_____. *Las voces de Proteo: Teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008. Impreso.

LUQUE, Aurora. *Una extraña industria: (De poética y poetas)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008. Impreso.

LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.

MACHEREY, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Trad. Gustavo Luis Carrera. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974. Impreso.

MACLEISH, Archibald. *Collected Poems 1917–1982*. Nota previa Richard B. McAdoo. Boston: Houghton Mifflin Company, 1985. Impreso.

MAESTRO, Jesús C. *Introducción a la teoría de la literatura*. Vigo: Universidade de Vigo, 1997. Impreso.

MANGUEL, Alberto. «Propuestas para definir al lector ideal.» *El País* 29 nov. 2003. Web. 21 oct. 2015 <http://elpais.com/diario/2003/11/29/babelia/1070066367_850215.html>.

326

MANRIQUE, Jorge. *Las coplas de Jorge Manrique: entre la Antigüedad y el Renacimiento*. Ed. y est. Tomás González Rolán y Pilar Saquero. Madrid: Clásicas, 1994. Impreso.

MAÑAS NÚÑEZ, Manuel. «La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poética* hasta el Renacimiento.» *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32-2 (2012): 223-246. Web. 10 abr. 2017 <<http://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/viewFile/41026/39273>>.

MARCOS MARTÍNEZ, Alfredo. «Aristóteles: una poética de lo posible.» *Universitas Philosophica* 42 (2004): 39-62. Impreso.

MARCOVICH, Miroslav. *Heraclitus: Greek Text with a Short Commentary*. Mérida (Venezuela): The Los Andes University P, 1967. Impreso.

MARIETA HERNÁNDEZ, Iñaki «Platón y la crítica de la poesía imitativa.» *Laguna* 24 (2009): 9-31. Web. 10 mar. 2016 <[http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/24%20-%202009/01%20\(I%C3%B1aki%20Marieta%20Hern%C3%A1ndez\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/24%20-%202009/01%20(I%C3%B1aki%20Marieta%20Hern%C3%A1ndez).pdf)>.

- MARITAIN, Jacques. *La poesía y el arte*. Trad. Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Emecé, 1955. Impreso.
- MARTÍ, José. *Obras completas: Traducciones*. Vol. 24. 2ª ed. La Habana: Ciencias Sociales, 1975. 27 vols. Impreso.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Nezahualcóyotl, vida y obra*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *El fragmentarismo poético contemporáneo: Fundamentos teórico-críticos*. León: Universidad de León, 1996. Impreso.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio. *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1975. Impreso.
- MASTERS, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*. Introd. John Hollander. New York: Signet Classic, 1992. Impreso.
- MAURER, Karl. «Formas de leer.» *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. 245-280. Impreso.
- MAYORAL, José Antonio, comp. *Estética de la recepción*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. Impreso.
- _____, comp. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. Impreso.
- MEDINA POVEDA, Diego. «Rutas razonables en torno a una pregunta indescifrable: ¿qué es la poesía.» *Philobiblion* 2 (2015): 127-138. Web. 14 jul. 2016 <http://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671671/Philobiblion_2_10.pdf?sequence=1>.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios sobre lírica medieval*. Madrid: Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2014. Impreso.
- MICÓ JUAN, José María. *Las razones del poeta: Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*. Madrid: Gredos, 2008. Impreso.

MINTURNO, Antonio Sebastiano. *Arte poética*. Ed. y trad. M^a del Carmen Bobes Naves. Madrid: ARCO/LIBROS, 2009. Impreso.

MUELAS HERRAIZ, Martín, y Juan José Gómez Brihuega, comps. *Leer y entender la poesía: conciencia y compromisos poéticos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002. Impreso.

_____. comps. *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003. Impreso.

_____, comps. *Leer y entender la poesía: poesía popular*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. Impreso.

_____, comps. *Leer y entender la poesía: poesía y poder*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. Impreso.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del Arte*. Sel., pról., notas y bibl. Jordi Llovet. Trad. Anna Anthony-Visová. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. Impreso.

328

NAGEL, Thomas. «What Is It Like to Be a Bat?». *Philosophical Review* 83.4 (1974): 435-450. Impreso.

NARANJO ESCOBAR, Julián. «La crítica de Platón a la Poesía. La permanente tensión entre filosofía y poesía.» *Mito* 31 (2016): 45 párrs. Web. 10 mar. 2016 <<http://revistamito.com/la-critica-de-platon-la-poesia/>>.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras completas de Federico Nietzsche: El ocaso de los ídolos*. Trad., introd. y notas Eduardo Ovejero y Maury. Vol. 10. Madrid/Buenos Aires: Aguilar, 1949. 16 vols. Impreso.

_____. *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Introd., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza. 1997. Impreso.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael. *La poesía*. Madrid: Síntesis, 1992. Impreso.

ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

- OROZCO, OLGA. *Obra poética*. Sel., pról., notas, cronol. y bibl. Manuel Ruano. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000. Impreso.
- ORWELL, George. *Rebelión en la granja*. Trad. Rafael Abella. Barcelona: Destino, 2003. Impreso.
- PADEL, Ruth. *52 Ways of Looking at a Poem. A Poem for Every Week of the Year*. Londres: Vintage, 2004. Impreso.
- PARAÍSO, Isabel, coord. *Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000. Impreso.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1956. Impreso.
- _____. *Corriente alterna*. 6ª ed. México, D. F.: Siglo Veintiuno, 1967. Impreso.
- _____. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.
- _____. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990. Impreso.
- _____. *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.
- PAZ GAGO, José María. *La recepción del poema: Pragmática del texto poético*. Oviedo/Kassel: Universidad de Oviedo/Reichenberger, 1999. Impreso.
- PEREDA, Carlos. *Razón e incertidumbre*. México, D. F.: Siglo XXI/Universidad Nacional de México, 1994. Impreso.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio. «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea.» *Tropelías* 3 (1992): 91-104. Impreso.
- PÉREZ VIDAL, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
- PESSOA, Fernando. *Antología de Álvaro de Campos*. Trad., introd. y notas José Antonio Llardent. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.

_____. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Impreso.

PFEIFFER, Johannes S. *La poesía: Hacia la comprensión de lo poético*. Trad. Margit Frenk Alatorre. 3ª ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. Impreso.

PLATÓN. *Fedro*. Ed. bil., trad., notas y est. prel. Luis Gil Fernández. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970. Impreso.

_____. *Crátilo o del lenguaje*. Trad., notas e introd. Vicente Bécares Botas. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982. Impreso.

_____. «Filebo.» *Diálogos*. Trad., introd. y notas M.ª Ángeles Durán y Franciso Lisi. Vol. 6. Madrid: Gredos, 1982. 21-124. 9 vols. Impreso.

_____. «Ion.» *Diálogos*. Introd. Emilio Lledó Íñigo. Trad. y notas J. Carlonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1982. 243-269. 9 vols. Impreso.

_____. *La República o el Estado*. Introd. Carlos García Gual. Trad. Patricio Azcárate. Madrid: EDAF, 1998. Impreso.

POE, Edgar A. «Filosofía de la composición.» *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973. 65-79. Impreso.

POULET, Georges. «Phenomenology of Reading.» *New Literary History* 1.1 (1969): 53-68. Impreso.

POUND, Ezra. *El arte de la poesía*. Trad. José Vázquez Amaral. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1970. Impreso.

POZUELO YVANCOS, José María. *La lengua literaria*. Málaga: Ágora, 1983. Impreso.

_____. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.

_____. «Lírica y ficción.» *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: ARCO/LIBROS, 1997. 241-268. Impreso.

- _____. «Pragmática, poesía y metapoética en "El poeta" de V. Aleixandre.» *Teorías sobre la lírica*. Comp. Fernando Cabo Aseguinolaza. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999. 177-203. Impreso.
- _____. *Poética de poetas: Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. Impreso.
- PRADO, Javier del. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. París: Gallimard, 1949. Impreso.
- _____. *Palabras*. Trad. Juan José Caselli. Barcelona: Lumen, 1980. Impreso.
- QUASIMODO, Salvatore. *Poesía completa*. Trad. e introd. Antonio Colinas. Orense: Linteo, 2004. Impreso.
- QUEVEDO, Francisco de. «Desde la torre.» *Poesía del Siglo de Oro: (Antología)*. Ed. Ignacio Arellano. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Editex, 2009. 180. Impreso.
- RASTIER, François. «Sistemática de las isotopías.» *Ensayos de semiótica poética*. Dir. A. J. Greimas. Trad. Carmen de Fez y Asunción Rallo. Barcelona: Planeta, 1976. Impreso. 107-140. Impreso.
- REYES, Alfonso. *Teoría literaria*. Pról. Julio Ortega. Monterrey/México D. F.: Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey/Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Cristiandad, 1980. Impreso.
- RIFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983. Impreso.
- RILKE, Rainer Maria. *Poesía*. Trad. José María Valverde. Ed. Jordi Llovet. Castellón: Ellago, 2007. Impreso.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesías*. Paris: Booking International, 1993. Impreso.

- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. *De la poética a la teoría de la literatura: (Una introducción)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. Impreso.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *Poéticas de las vanguardias históricas: Antología*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2007. Impreso.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Coloquio, 1986. Impreso.
- ROTHER, Arnold. «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea.» *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. 13-27. Impreso.
- RYU, Yotsuya. «History of Haiku: 10 Haikuists and their Works.» *Hudsoncress.org* 19 abr. 2010. Web. 15 feb. 2017. <<http://hudsoncress.net/html/library/history-travel/haiku-history.pdf>>.
- SABIDO, Cecilia. «Poética y ficción en Aristóteles.» *Estudios* 10.101 (2012): 151-163. Web. 11 mar. 2016 <<http://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/101/CeciliaSabidoPoeticaydiccionenaristoteles.pdf>>.
- SALINAS, Pedro. *La realidad y el poeta*. Pról. Jorge Guillén. Trad. Soledad Salinas. Barcelona: Ariel, 1976. Impreso.
- SALVADOR CAJA, Gregorio. «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno.» *Archivum* 14 (1964): 18-39. Web. 12 jul. 2016 <<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Jos%C3%A9%20Ismael/Mis%20documentos/Downloads/Dialnet-UnSonetoDeUnamuno-891105.pdf>>.
- _____. «“Orillas del Duero”, de Antonio Machado.» *El comentario de textos*. Vol. 1. 3ª ed. Madrid: Castalia, 1973. 271-284. 4 vols. Impreso.
- Sánchez Carrón, Irene. «Los falsos días hermosos: la poesía como género de ficción.» *Per Abbat* 1 (2006): 119-122. Impreso.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires/Madrid: Losada, 2003. Impreso.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. y notas Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1991. Impreso.

SCHOPF, Federico. «La esencia de la metáfora.» *Anales de la Universidad de Chile* 134 (1965): 125-147. Web. 27 jul. 2016 <<http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/22548/23864>>.

SEARLE, John. *Actos de habla: Ensayo de filosofía del lenguaje*. Trad. Luis Valdés. Madrid: Cátedra, 1980. Impreso.

_____. *El misterio de la conciencia: Intercambios con Daniel C. Dennett y David J. Chalmers*. Trad. Antoni Domènech Figueras. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

SECHI MESTICA, Giuseppina. *Diccionario Akal de mitología universal*. Trad. Marie-Pierre Boyssou y Marco Virgilio García Quintela. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007. Impreso.

SEGRE, CESARE. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.

SERNA ARNÁIZ, Mercedes, y Bernat Castany Prado, eds. *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.

SEXTON, Anne. *Poesía completa*. Trad., introd. y notas José Luis Reina Palazón. Pról. Maxine Kumin. Impreso.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Ed. Anne Barton. Harmondsworth: Penguin Books, 1968. Impreso.

_____. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. Londres: The Arden Shakespeare, 2000. Impreso.

_____. *Romeo and Juliet*. Ed. Brian Gibbons. London: The Arden Shakespeare, 2000. Impreso.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Selected Poetry and Prose*. Ed. Alasdair P. F. Macrae. London: Routledge, 1991. Impreso.

_____. *Ensayos escogidos*. Pref., sel. y trad. Bel Atreides. Barcelona: DVD, 2001. Impreso.

SHKLOVSKI, V. «El arte como artificio.» *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. Trad. A. María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. 55-70. Impreso.

SMITH, Barbara Herrnstein. «Poetry as Fiction.» *New Literary History* 2.2 (1971): 259-281. Impreso.

_____. *Al margen del discurso: La relación de la literatura con el lenguaje*. Trad. E. Elorriaga. Madrid: Visor, 1978. Impreso.

SOARES, Lucas. «Esbozo de una discrepancia: Platón y la poesía tradicional.» *Kléos* 8-8 (2003-2004): 71-93. Web. 10 mar. 2016 <<http://www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K7/K7-LucasSoares.pdf>>.

SPANG, Kurt. «“La voz a ti debida”: reflexiones sobre el tú lírico.» *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Coord. Sebastián Neumeister. Vol. 1. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989. 165-176. 2 vols. Impreso.

SPERBER, Dan, y Deirdre Wilson. *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Trad. Eleonor Leonetti. Madrid: Visor, 1994. Impreso.

STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Trad. Jaime Ferreiro. Madrid: Rialp, 1966. Impreso.

STEIN, Gertrude. *Geography and Plays*. Introd. Cyrena N. Pondrom, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1993. Impreso.

STEINER, George. *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 1990. Impreso.

_____, y Michel Crépu. *El silencio de los libros, seguido de Ese vicio todavía impune*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela, 2011. Impreso.

STEVENS, Wallace. *Collected Poems*. London: Faber and Faber, 1984. Impreso.

STIERLE, Karlheinz. «Identité du discours et transgression lyrique.» *Poétique* 32 (1977): 422-441. Impreso.

_____. «Qué significa “recepción” en los textos de ficción?» *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. 87-143. Impreso.

SUÑOL, Viviana. «La *mimesis* aristotélica más allá de los límites de la *Poética*.» *Phaos* 5 (2005): 107-126. Web. 11 mar. 2016 <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/3456/2916>>.

_____. *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*. Present. David Konstan. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. Impreso.

SYDNEY, Philip. *Defensa de la poesía*. Ed. y trad. Barta Cano Echevarría, M^ª Eugenia Perojo Arronte y Ana Sáez Higalgo. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poesía no completa*. Introd. Elena Poniatowska. Trad. Gerardo Beltrán y Abel A. Murcia. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

335

TAIPE CAMPOS, Néstor Godofredo. «Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos.» *Gazeta de Antropología* 20 (2004): 154 párrs. Web. 4 enero 2016 <http://digibug.ugr.es/html/10481/7267/G20_16NestorGodofredo_Taipe_Campos.html>.

THOMAS, Dylan. *Poemas 1934–1952*. Sel., trad. y pról. Esteban Pujals. Madrid, Visor, 1998. Impreso.

_____. *The Poems of Dylan Thomas*. Pref. Dylan Thomas. Ed., introd. y notas Daniel Jones. New York: New Directions, 2003. Impreso.

TODOROV, Tzvetan. «Théories de la poésie.» *Poétique* 28 (1976): 385-389. Impreso.

_____, ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. Impreso.

TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*. Pról. Fernando Lázaro Carreter. Trad. Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982. Impreso.

TRANSTRÖMER, Tomas. *El cielo a medio hacer*. Pról. Carlos Pardo y trad. Roberto Mascaró. Madrid: Nórdica, 2010. Impreso.

_____. *The Deleted World: Poems*. Trad. Robin Robertson. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. Impreso.

TRUEBA ATIENZA, Carmen. «Poesía y filosofía en la *Poética* de Aristóteles.» *Signos Filosóficos* 8 (2002): 35-50. Web. 11 mar. 2016 <<http://201.147.150.252:8080/jspui/bitstream/123456789/1061/1/34300803.pdf>>.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. Impreso.

VADÉ, Yves. «L'émergence du sujet lyrique en l'époque romantique.» *Figures du sujet lyrique*. Ed. Dominiquet Rabaté. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 11-37. Impreso.

VALENTE, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991. Impreso.

VALÉRY, Paul. *Introducción a la poética*. Trad. Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1975. Impreso.

_____. *Teoría poética y estética*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1990. Impreso.

_____. *De Poe a Mallarmé: Ensayos de poética y estética*. Sel y trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. Impreso.

VALLEJO, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. 2ª ed. Nanterre Cedex: ALLCA XX/Universidad de Costa Rica, 1996. Impreso.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana, 2002. Impreso.

- VÁZQUEZ Y AMBROSIO, José. «Poesía y filosofía en Platón.» *La Lámpara de Diógenes* 3.5 (2002): 31-34. Web. 10 mar. 2016 <<http://www.redalyc.org/pdf/844/84430504.pdf>>.
- VEGA, Félix Lope de. *Rimas*. Ed. crítica y notas Felipe B. Pedraza Jiménez. Vol. 1. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. 2 vols. Impreso.
- _____. *La Dorotea*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- VEGA, Miguel Ángel, ed. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. ampl. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.
- VERDUGO, Iber H. *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette, 1982. Impreso.
- VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard, 1962. Impreso.
- VILLANUEVA, Darío, comp. *Avances de Teoría de la Literatura: (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994. Impreso.
- VILLEGAS, Juan. «Para una historia diversificada de la lírica.» *Texto Crítico* 39 (1988): 3-11. Web. 12 jul. 2016 <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7176/2/198839P3.pdf>>.
- VILLENA, Enrique de et. al. *Artes poéticas españolas*. Barcelona: Linkgua, 2012. Impreso.
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Impreso.
- VIRGILIO. *Eneida*. Introd. Vicente Cristóbal. Trad. y notas Javier Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 1997. Impreso.
- VODICKA, Félix. «Historia de la repercusión de la obra literaria.» Emilio Garroni et al. *Lingüística formal y crítica literaria*. Trad. M^a Esther Benítez. Madrid: Alberto Corazón, 1970. 49-61. Impreso.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada, 1991. Impreso.

WARNING, Rainer. ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989. Impreso.

WELLEK, René, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven/London: Yale University P, 1970. Impreso.

_____, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Pról. Dámaso Alonso. Trad. José M^a Gimeno. 2^a ed. Madrid: Gredos, 1959. Impreso.

WHITMAN, Walt. *Hojas de hierba*. Ed. compl. Sel. de prosas. Trad. e introd. Eduardo Moga. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014. Impreso.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 1994. Impreso.

WILLIAMS, Carlos William. *Selected Poems*. Ed. e introd. Charles Tomlinson. London: Penguin Books. Impreso.

WORDSWORTH, William. *Prólogo a 'Baladas Líricas'/Preface to 'Lyrical Ballads'*. Ed. bil. Introd., trad. y notas Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión, 1999. Impreso.

ZAZO JIMÉNEZ, Eduardo. «La crítica platónica de la poesía como crítica de la tradición oral.» *Revista Tales* 4 (2011): 75-87. Web. 10 mar. 2016 <https://revistatales.files.wordpress.com/2012/05/75_nro4nro-4.pdf>.

ZIMMERMANN, Bernhard. «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la Estética de la recepción.» *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: ARCO/LIBROS, 1987. 39-58. Impreso.

ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. M^a Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.