
JOSU
LANDA
POÉTICA
POESIA
EDICIONES

POESIA
EDICIONES

POÉTICA

JOSU LANDA

1era. Edición impresa México, 2002
Fondo de Cultura Económica
ISBN 968-16-6563-5

1era. Edición digital Octubre, 2023

© Josu Landa © POESIA

Universidad de Carabobo Dirección Central de Cultura
Artes Literarias poesia.uc.edu.ve
ISBN: 978-980-233-858-0 Depósito legal:CA2023000130

© Fotografía de Javier Narváez

POESIA
EDICIONES

POÉTICA

JOSU LANDA

La primera edición de este libro partió a abrirse camino, en los parajes de la reflexión y la crítica de poesía, en 2002, con el sello del Fondo de Cultura Económica.

Veinte años también son 'nada' en el mundo de la poesía, así que decidí no cambiar ni una coma de aquella primera edición. Ciertas aclaraciones, confirmaciones y ampliaciones de algunas de las tesis vertidas en aquella ocasión han sido expuestas en diversas publicaciones. Pensé que, en todo caso, sería más conveniente reunirlas en un libro aparte que reescribir y aun retocar las líneas de este.

Agradezco la hospitalidad de Ediciones Poesía y, con ello, hago lo propio con el Departamento de Literatura de la Dirección Central de Cultura de la Universidad de Carabobo.

Agradezco los buenos oficios en el arte de la edición, ejercidos con inigualables dignidad y pericia por el poeta Víctor Manuel Pinto, sin olvidar el aura implícita de César Panza en la nueva andadura de este libro.

Agradezco al encumbrado filósofo y criptopoeta, Mauricio Beuchot, la cálida y magnánima compañía que sus palabras dan a las mías.

J. L.

§

El libro que Josu Landa nos entrega es de altos vuelos, pues se trata de una poética o, mejor, de una filosofía de la poesía. De hecho, filosofía y poesía han ido juntas, pues ha habido filósofos poetas, como los presocráticos Empédocles, Heráclito y Parménides, que escribían sus ideas en poemas, y también poetas filósofos, como Lucrecio, Dante y Goethe. Sin embargo, el mayor reto es escribir una filosofía de la poesía, porque es tan arduo como intentar una poesía de la filosofía.

Esta empresa se conecta con la filosofía del lenguaje, pues así como ella debe explicar en qué forma una serie de ruidos o de marcas de tinta adquieren significado, aquí se trata de explicar cómo llegan a tener el estatuto de poesías.

Y lo mejor es lo que hace Landa, a saber, no ir a ese ente ideal, pero demasiado abstracto, que sería La Poesía, sino tomar ejemplos de poemas, es decir, textos con una intención de poetizar, para analizar el proceso por el que alcanzan ese cometido y lo realizan. Es que no basta con tener una intención poética, sino que el texto debe ser aceptado como poema tal por quienes lo reciben.

Nuestro autor atiende no a los cánones establecidos, incluso los clásicos, sino a los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos que se dan en el texto, para ver cómo colaboran a la realización de lo poético. Por eso toma en cuenta la materia verbal y las formas que se le imponen, sobre todo si son canónicas, como el soneto, el romance, etc. Ni solos ni en mera conjunción determinan el ser poético, sino en la estructura que conforman.

La gran pregunta que se plantea Landa es: "¿Qué clase de cosa es un poema?". Esto llega, de alguna manera, a la ontología: el ser de la poesía. Se responde con una construcción parecida al hilemorfismo de Aristóteles: hay una materia verbal que recibe una forma poética; pero el poema no puede prescindir de esa parte material ni del aspecto formal que lo constituyen. Nos recuerda la labor de una forma que organiza una materia, tanto para Kant como para Husserl.

Pero nuestro autor renuncia a esas categorías metafísicas, y se va a algo más hermenéutico. El poema es, por así decir, un acontecimiento semiótico, y Landa lo examina en su proceso, como algo dinámico, vivo. Adopta un método más

inductivo, atento a los fenómenos poéticos, para dilucidar los procesos culturales que los construyen como tales.

En ese abordaje semiótico de los textos con intención poética nuestro autor ha considerado, de manera crítica, los aspectos relacionados con el lenguaje, como el carácter inlocutivo y perlocutivo del habla según Austin y Searle; el juego de lenguaje en el que actúan, dentro de formas de vida, de acuerdo a lo que trazara Wittgenstein; o las funciones que adjudicaba a lo poético Jakobson, gran seguidor de Peirce.

Landa ofrece aquí una teoría suya: la de la "transignificación", consistente en que no basta con que los significantes que participan en el texto con intención poética funcionen como tales para que se dé el poema. Tiene que operarse en ellos una verdadera transformación de sus significados. Es toda una transubstanciación, un cambio de forma, porque es lo que hace que dejen de ser meros signos para adquirir el estatuto de símbolos, según ese carácter simbólico que atribuía Heidegger a la poesía.

Nuestro autor persigue esa transignificación desde la composición del texto, en la que se procura una cierta autonomía de las palabras con respecto a las cosas que designan, para romper las reglas pragmáticas ordinarias. Es el juego en el lenguaje, más que un juego de lenguaje, una especie de metaforización de la lengua, para sacarla de su registro prosaico y elevarla al poético.

Además del principio de transignificación, Landa agrega el de relevancia, según el cual el texto poético adquiere un relieve que lo saca del fondo indiferente de los lenguajes y lo convierte en un lenguaje nuevo, en una manera fresca de hablar, incluso acerca de lo que se habla cotidianamente.

En su línea pragmatista, el autor se da a la tarea de analizar los elementos culturales que concurren al poema, para evitar el esencialismo y destacar el carácter relacional de la creación poética. Por eso, así como en la teoría del conocimiento se habla de comunidades epistémicas, aquí se habla de comunidades poéticas, que son aquellas en las que el poema se produce, dentro de una tradición, como indicara Gadamer, pero también gracias a una ruptura de la misma, ya que la creación conlleva cierta transgresión.

Este abordaje pragmático es una suerte de sociopragmática, además de psicopragmática, ya que se analiza la figura del autor, se aplica la teoría de la recepción, se examina la forma de vida poética, el solipsismo y el relacionismo del poeta, así como otros elementos.

Percibo en nuestro autor una valiente independencia y alejamiento de las estéticas más influyentes en nuestra época (estructuralismo, analítica, hermenéutica y

otras), para proponer algo nuevo: una topología de lo poético. Nos avisa que es algo provisional, en marcha; pero creo que da excelentes pistas para su construcción.

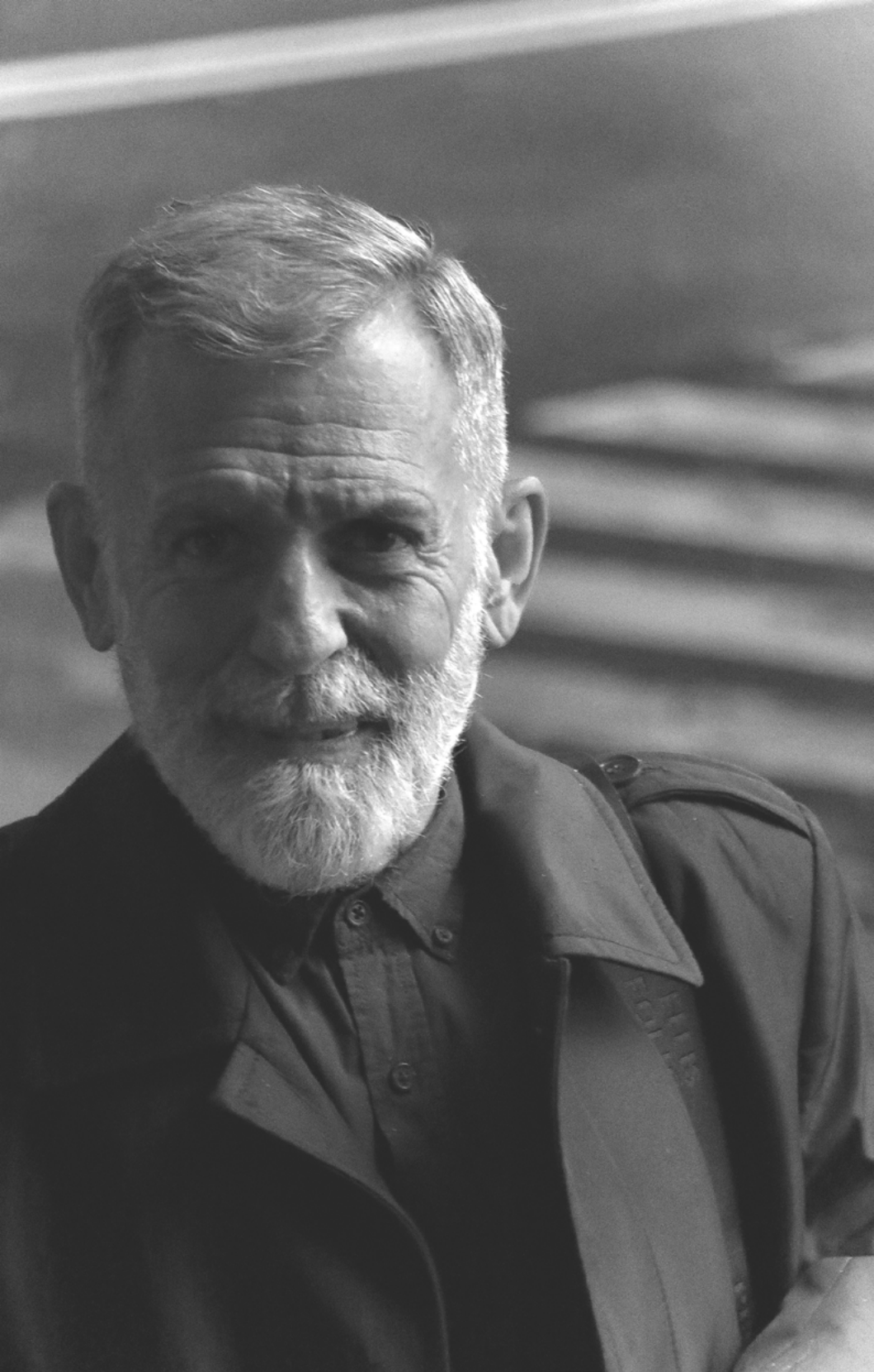
La propuesta filosófica de Josu Landa me parece a la vez seria y abierta, consistente y dúctil. Me suena cercana al concepto de la analogía. Gracias a un amigo común, hace muchos años pude hablar en dos ocasiones con Octavio Paz acerca de la analogía, y él me decía que la analogía era el núcleo de la poesía. Algo de esto me ha hecho recordar Josu Landa, pues para transignificar sin distorsionar se necesita una sensibilidad analógica. Es incardinar en los tropos poéticos lo que es mero lenguaje llano.

Me parece claro que lo que nos muestra Landa es que la poesía está cercana a la filosofía. Son diferentes, pero también semejantes. Aristóteles decía que la poesía era más filosófica que la historia, porque ésta versaba sobre lo particular y aquélla sobre lo universal. Lo que ha hecho nuestro autor nos hace ver que la buena poesía universaliza, porque el poeta habla de su alegría personal, o de su tristeza, o de su enamoramiento…, pero nos alude a todos, y todos nos vemos reflejados en su texto, como en un espejo.

Lo que ha hecho Josu Landa en este libro es algo novedoso, pero que tiene la consistencia de lo clásico, de lo que está inmerso en la tradición pero la sobrepasa. Es que él es, al mismo tiempo, filósofo y poeta, porque ha transitado en las dos veredas, la de la filosofía y la de la poesía, que a veces se entrecruzan, y es lo que aquí ha ocurrido. Y cuando se encuentran, una luz diferente resplandece.

Nuestro autor, al hacer una filosofía de la poesía, ha hecho una verdadera filosofía poética. Esto nos muestra a Josu Landa como uno de nuestros filósofos más creativos y originales, porque la mejor filosofía es la que participa del carácter simbólico de la poesía, como ha ocurrido en este caso.

Mauricio Beuchot



A Horacio Costa

La Poésie? C'est perpetuellement autre chose.

V. Vasarely

Hier ist des Säglichen zeit, hier seine Heimat.

R. M. Rilke

Introducción

Un halo de misterio rodea desde siempre a la poesía. Éste es un hecho que puede inhibir la voluntad de pensar lo poético, pero también puede representar un reto que la avive.

Todo objeto de verdadero interés para la filosofía implica dificultades metódicas y heurísticas. De hecho, no pocas veces puede tratarse de problemas sin solución definitiva. Aun así, nunca faltarán pensadores que individualmente o como representantes de tendencias teóricas o doctrinales se sientan obligados a reflexionar sobre tal clase de asuntos, aun cuando su propia lucidez les permita presumir los riesgos de su empresa. Ése es el caso de la poesía. Pocos temas aparecen tan decisivamente asociados con lo que puedan referir los vocablos "enigma" y "misterio" como la poesía y su mundo. No es sólo un poeta como Bergamín quien llega a hablar del "misterio tembloroso de la poesía".[1] También lo hacen, a su manera, pensadores de todos los tiempos: desde un Platón, que vincula lo poético con poderes divinos, hasta María Zambrano y Nícol, en nuestro tiempo, sin olvidar por ejemplo a los más importantes filósofos de la Época-Moderna, estrechamente conectados con los movimientos y autores románticos.

Desde luego, "misterio" puede querer decir muchas cosas, pero en general es una palabra que refiere inmediatamente una dificultad e incluso una imposibilidad de conocer aquello con lo que está relacionado. En su acepción puramente religiosa, encierra la idea de ciertos saberes de los que sólo pueden disponer reducidos grupos de iniciados, tras numerosas y complicadas pruebas. En su faceta dogmática, la noción de "misterio" ya no se refiere tan sólo a obstáculos e impedimentos, sino a la inviabilidad de la comprensión racional de una verdad en la que, en todo caso, se debe creer ciegamente. Por eso, al conectar lo misterioso con lo poético, algunos de quienes han pensado el tema de la poesía no han hecho sino resaltar con justicia los escollos que comporta su abordaje teórico.

Sí, el tema de la poesía es escabroso, pero no tanto como para que el insaciable apetito teórico de los filósofos deje de sentirse atraído por él. Al margen de una

1. José Berganún, *Al fin y al cabo (prosas)*, p.200.

explicación que dé cuenta de ello, no se puede negar que la poesía ha sido uno de los asuntos sobre los que ha versado la filosofía. La importancia que ésta le ha otorgado a aquélla ha sido en verdad muy diversa, pero no parece concebible una historia de la filosofía que anule los momentos en que ha descollado la especulación a propósito de la poesía. Si no quiere ser una empresa deficiente o tramposa, una historia del pensamiento debe reconocer todo un proceso de producción teórica acerca de lo poético, que arranca —cuando menos— con Heráclito, los sofistas, Platón y Aristóteles, y se mantiene hasta nuestros días, por obra de filósofos como Dilthey, Cassirer, Heidegger, el Wittgenstein de *Investigaciones filosóficas*, Sartre, María Zambrano, Adorno, Ramón Xirau, Derrida, Gadamer..., luego de contribuciones como las de Baumgarten, Burke, Kant, Schelling, Schiller, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard y otros.

En realidad, con el afianzamiento de la visión moderna del mundo y con la severa puesta en cuestión de que ha sido objeto la metafísica tradicional a instancias de Kant, Nietzsche, Heidegger... la filosofía se ha replanteado su relación con la poesía. Al respecto, Alain Badiou ha llegado a proponer la tesis de que, en filosofía, el presente corresponde a la "era de los poetas", dado que todo indica que el pensamiento padece una "sutura" de la poesía.[2] De hecho, la impugnación anti-metafísica emprendida por la mayoría de los filósofos contemporáneos nombrados ha dado lugar a una revaloración del poema.

El tratado que aquí se presenta deriva de una revisión detallada y una reescritura parcial de una investigación realizada entre 1988 y 1993, de la que resultó el libro titulado *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. En realidad, viene a ser una versión corregida y muy reducida de ese libro, publicado en su momento por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1996) y por La Casa de Andrés Bello, en Caracas (1997). Aparte de hacer lo posible por liberar al texto de ciertas formalidades academicistas, se eliminaron numerosas páginas que albergaban largas diatribas contra importantes tesis y corrientes teóricas y críticas relativas a lo poético. Ese elemento era pertinente de cara a las exigencias de la academia, pero es a todas luces preferible ahorrárselo al lector que busque razones en positivo sobre la poesía.

La reflexión de que aquí se da cuenta no pretende insertarse en el referido proyecto de "sutura" de la filosofía a la poesía de que habla Badiou. La idea heideggeriana de que la poesía sería el único o último reducto de la verdad, luego de la catástrofe teórica y cultural imputable a la llamada metafísica, está muy lejos de las motivaciones de las tesis que aquí se propugnan. Más allá de las respetables inquietudes que la filosofía misma ha concitado acerca de su propio sentido como disciplina o quehacer cultural, la investigación contenida en las páginas subsi-

2. Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, pp. 49 y ss.

guientes parte del reconocimiento de la especificidad del lenguaje de la filosofía y del derecho que ésta tiene a interrogar y dar razones de la irreductible realidad de lo poético".

Así como lo antedicho marca con suficiente nitidez la linde que separa a estas reflexiones de cierta tradición filosófica, también lo hace con respecto a la amalgama de poligrafía erudita y de crítica sistemática (y académica) que se ha formado alrededor de la poesía y de la literatura, en general. Tal vez sean suavizables y matizables las críticas que contra este fenómeno han presentado autores como Steiner.[3] No se puede negar la importancia de la crítica de cara al propio quehacer poético y a la tarea de pensar lo poético. Tampoco se puede desconocer la manera muchas veces fecunda y siempre interesante en que pensamiento y crítica coexisten en autores como Benjamin, Bajtín, De Man o el ya citado Steiner. Sin embargo, la filosofía comporta supuestos, procederes y compromisos teóricos propios, que sólo parcialmente son intercambiables con la crítica y el comentario erudito. Esta realidad explica que la filosofía y la crítica puedan apoyarse mutuamente, sin enajenarse la una en la otra.

Lo dicho basta para entender que el móvil de las reflexiones de que aquí se habla es proponer las bases de una ontología viable de lo poético. Se trata, por tanto, para decirlo al modo aristotélico, de hacer una poética entendida como "filosofía primera" del poema. Iniciativa cuya justificación viene dada:

— por la importancia cultural y vital que lo poético ha tenido siempre y sigue teniendo ahora, conforme a modos constantemente renovados de darse, y

— por la elemental intuición de que lo poético ocupa, a su peculiar manera, un lugar específico en el orden del ser.

El término "lo poético" es extremadamente vago, lo mismo que el de "poesía". Ramón Xirau ha ensayado una acepción de este vocablo, en un sentido bastante cercano al que se le ha dado en este tratado: como "obra que se realiza en poema".[4] La fórmula tiene la utilidad teórica que le confiere el hecho de remitir a las nociones de "obra" y de "realización". Sin embargo, no alcanza a superar la vaguedad de la voz "poesía". Para que este inconveniente deje de obturar la reflexión, se asume aquí convencionalmente la expresión "lo poético" como la que designa una realidad, un "reino del ser" integrado por todos los textos de intención poética producidos y en proceso de producción en un espacio cultural determinado, así como por el conjunto de normas técnicas, criterios de valoración y de juicio poético, por toda la crítica de poesía generada y en proceso de generación en dicho espacio

3. *Cf* George Steiner, "Entrevista con Nigel Dennis", Revista de Occidente, núm. 13, p. 129.

4. Ramón Xirau, *Epígrafes y comentarios*, p. 95.

cultural, por todas las estructuras y medios de difusión de textos, opiniones y tesis acerca de los mismos y sus autores en suma, por todo lo que tiene alguna relación significativa con la clase de textualidad que el lenguaje ordinario permite entender —no sin problemas— como "poesía".

La "unidad óntica" sobre la que se constituye lo poético es el texto con pretensión poética. Aun cuando esta afirmación tiene —como se verá más adelante— un valor decisivo en el plano metódico, también responde a una premisa ontológica que conviene destacar sin demora: el texto con intención poética es el centro o eje alrededor del cual opera, en primer lugar, el poema propiamente dicho y, en general, todo lo que cabe en la ya referida expresión de "lo poético". Así, una ontología de lo poético se ofrece como una teoría del ser del texto que aspira a realizarse como poema.

Como puede observarse, el dato del que parte tal teoría es el texto con intención poética, un objeto al que se le reconoce una existencia inmediata y autónoma, una entidad que se da evidentemente como "permaneciendo-fuera de-sí" y, por ende, como un espacio en el que se condensa de muchos modos todo lo poético. A partir del reconocimiento de esa evidencia primaria, el primer paso en la reflexión —lo que el Husserl de las *Ideas* llamaría un "comienzo absoluto"— ha consistido en un elemental "ir a los textos mismos": no procurar la indagación de algo tan vagaroso como "la poesía". En el pecado esencialista lleva esta palabra la penitencia de su ineficacia heurística. Efectivamente, adentrarse en el examen de la poesía en abstracto habría sido lo mismo que dejarse invadir por el misterio. El único punto de partida cierto en la investigación realizada estriba en reconocer la evidente existencia de textos con intención poética; lo que nunca se podrá afirmar con respecto a "la poesía", ni a términos equivalentes como ese (horroroso) de "poeticidad". Así, la tónica general de estas inquisiciones sobre lo poético ha sido, en primer lugar, la apuesta por la evidencia primaria y, complementariamente, la diferenciación de tal evidencia (el texto pro-yectado a ser poema) del poema propiamente dicho, esto es, efectivamente "realizado" como obra de valor estético. Esto último, porque —como se verá con mayor claridad en el primero de los capítulos subsiguientes— no hay nada que justifique la caracterización *a priori* de ningún texto como poema.

Desde luego, la alternativa a la mencionada opción metódica podía haber sido una elucidación de la noción de "poesía", según los usos corrientes del vocablo. Esta vía puede resultar válida cuando se trata de nombres cuyo significado se ciñe a convenciones más claras y de más amplia aceptación, como "política", "religión", "historia", "educación", "economía", etcétera. En el caso de lo poético, no se presta a resultados teóricos relevantes, porque desde aproximadamente siglo y medio no existen criterios definitivo —mucho menos absolutos— para decidir sobre la condición poética de un texto dado. En el caso de la poesía, desde hace mucho tiempo

es prácticamente imposible echar mano de objetos que se adscriban sin discusión a una clase o género llamado "poesía". De hecho, en punto a lo poético, es más apropiado hablar de entes con un mismo "aire de familia" que de integrantes de un género, en el sentido esencialista del término. Por lo menos desde Baudelaire y desde el surgimiento, consolidación e incluso conversión en "tradición" de las vanguardias poéticas, los referentes de asignación del título de poema a un texto determinado son más que difusos, "subjetivos" y, sobre todo, plurales.

Al anterior fenómeno histórico hay que agregar otro: el de la contraposición entre la acelerada evolución de los valores y procederes que sustentan el mundo específico de lo poético y el estancamiento en las relaciones entre las masas de hablantes y sus correspondientes juegos de lenguaje, por un lado, y lo poético, por el otro. Así, los usos realmente ordinarios del vocablo "poesía" no tienen casi nada que ver con la realidad viva de lo poético. Sólo el significado de "poesía" o "poema" en el seno de una comunidad poética* podría tal vez dar cuenta de la referida realidad, pero tal significado se acerca cada vez más al discurso crítico —es decir, un discurso especializado y desnaturalizado— sobre lo poético. En consecuencia, se optó por descartar la supuesta opción de desentrañar la naturaleza de lo poético a través de una elucidación de los significados que normalmente se le reconocen a "poesía" en los juegos de lenguaje vigentes.

La prescripción ético-epistemológica de que, en el terreno teórico, sólo es permisible hablar de aquello de que se pueden dar razones suficientes debe ser rigurosamente observada también cuando se trata de una investigación sobre lo poético. Los temas de esta clase son muy proclives a convertirse en tentaciones para caer en la crítica, en la "poetización"... en suma, en la falta de rigor teórico. A partir de la conciencia de la referida exigencia, las páginas subsiguientes tratan de presentar argumentos fundados lo mejor posible. Desde luego, la fundamentación de tales argumentos tropieza con dos límites infranqueables: el lenguaje, por un lado, y la inteligencia y pericia teórica del autor de estas líneas, por el otro. No toca a éste juzgar sobre las consecuencias de este último factor limitante en el desenvolvimiento de la reflexión, pero sí le concierne destacar que, al menos, la seriedad y probidad teóricas de su intención deben estar fuera de toda duda.

Por otra parte, pensar lo poético —como cualquier otro tema serio— no puede ser una empresa solitaria. Estas reflexiones sobre lo poético conectan de muchas maneras con buena parte de la producción teórica precedente y contemporánea sobre el asunto en referencia; asimismo, tienen en cuenta un cúmulo de observaciones recibidas tras la publicación de *Más allá de la palabra...* En verdad, el lector mínimamente enterado podrá percibir sin dificultad una serie de influencias en el discurso que aquí se presenta. Dichas influencias son múltiples y dispares y

* Lo que aquí se entiende por "comunidad poética" se explica en la nota 2 del cap.1.

atañen, en lo fundamental, a actitudes filosóficas más que a la asunción de tesis puntuales. Este tratado ostenta, por ejemplo, una obvia impronta del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, en las partes donde se habla de "los lenguajes", en vez de "el lenguaje". Asimismo, acepta ciertas premisas y procederes de la fenomenología husserliana, como cuando en él se reconoce la necesidad de "ir a los poemas" y se reivindica la presencia, la evidencia, como base de la investigación emprendida, así como cuando se habla de la intencionalidad del texto poético; no obstante, también rechaza de la fenomenología todo lo que tiene de esencialista. También resuenan ciertos ecos kantianos, como cuando se endereza la reflexión a averiguar las condiciones de realización del poema; pero difícilmente se hallará en estas páginas rastro alguno del subjetivismo y el trascendentalismo del filósofo de Konigsberg. De modo parecido, el buen rastreador podrá encontrar huellas —aunque, ciertamente, poco profundas— de las filosofías de Deleuze, Derrida, Levinas, entre otros.

Desde la aparición de *Más allá de la palabra...* se han publicado algunos libros sobre la literatura y la poesía con los que se podría haber emprendido un provechoso diálogo.[5] Sin embargo, ello habría desviado el trabajo consistente en revisar un *corpus* teórico que se considera vigente hacia metas no sólo de mayor alcance —lo cual debe juzgarse como positivo—, sino enfrentadas con su talante y sentido originarios. En pocas palabras, el abordaje riguroso de tales obras, editadas después de 1993, habría requerido hacer un nuevo tratado o derivaría en la completa desnaturalización de éste.

Todos los ascendientes teóricos mencionados tienen aquí un alcance más bien reducido. Lejos de toda *ars combinatoria*, al margen de toda maniobra propiamente ecléctica, se han asumido sobre todo actitudes filosóficas, modos de abordar los problemas de interés filosófico, más que filosofemas o tesis concretas. De hecho, la admisión de un influjo, en el sentido señalado no ha impedido criticar, de muchas maneras y a propósito de los más diversos asuntos, a los mismos pensadores de quienes se ha aceptado todo lo que se ha considerado positivo para el impulso de esta investigación sobre lo poético.

Por su parte, haber echado mano de algunas muy útiles categorías inventadas por otros filósofos (o incluso procedentes de otros campos del saber) no implica la aceptación plena de sus teorías y sí puede comportar una economía de esfuerzos que, de otra manera, se tendría que destinar a la elaboración de constructos propios, seguramente sin el mismo tino que aquéllos. Por lo demás, cuando se ha recurrido a tales categorías ha sido conforme a una entera libertad y al ya mencionado espíritu crítico.

5. Uno de los casos más destacables es el libro de Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1995.

Con las premisas y precauciones señaladas como fondo, el contenido general de este texto ha sido dispuesto conforme a cinco capítulos. El primero desempeña el papel de planteamiento del problema por abordar. En él se muestra la variedad de entes pasibles de ser considerados como poemas y la inexistencia de criterios absolutos de decisión sobre la condición poética de un texto dado. Allí se formulan, asimismo, las cuatro preguntas que orientan la investigación de que dan cuenta estas páginas.

El capítulo segundo pretende responder a la pregunta "qué clase de cosa es un poema?" Así, contiene un discurso destinado a dilucidar la especificidad ontológica del poema. Dicho de otro modo, trata de situar en el orden del ser un tipo de realidad que se sustenta necesariamente en la cosidad del texto poético, pero que sólo puede realizarse como poema en la medida en que rebasa toda determinación cósica.

A su vez, los capítulos tercero y cuarto versan sobre las condiciones "internas" del texto, sin las cuales no es posible el proceso de realización del poema. Esto es, básicamente, lo que en su lugar se ha convenido en designar como "principio de relevancia" y "principio de transignificación".

Por último, el capítulo quinto aborda el tema de la situación poética, es decir, el de las condiciones extratextuales que abren cauce a la realización del poema a partir del texto con intención poética. En él se trata de desentrañar cómo el ser del poema está asociado a la conjunción de un cúmulo de factores y cosas, cuyo sentido viene dado precisamente por el acontecer poético. Como quiera que dicha conjunción de elementos ostenta el signo de la complejidad, este capítulo aspira a dar razones de lo poético conforme a tal complejidad. A propósito, puede entenderse por complejidad" la característica de una realidad que, como dice Morin, se presenta"[...] a la vez como relatividad, relacionalidad, diversidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo y en la unión de estas nociones que son complementarias, concurrentes y antagonistas las unas respecto de las otras.[6]

El estudio de la realidad del poema permite aceptar razonablemente su correspondencia con lo señalado por el autor francés. Por otra parte, este último capítulo desempeña el papel de cuerpo de conclusiones derivadas de la investigación realizada. En ese sentido, permite dar respuesta a los interrogantes formulados en el primer capítulo.

Cada uno de los referidos capítulos está integrado por parágrafos numerados en los que se tratan asuntos puntuales (tales como la materialidad del texto, los factores de relevancia, las relaciones entre lenguajes y poemas, lectura y poema, etcéte-

6. Edgar Morin, *El método (I). La naturaleza de la naturaleza*, p. 175.

ra), procurando salvar, en lo posible, un sentido de unidad argumental. Tal como se presentan, dichos parágrafos pretenden recoger, cuando menos, lo fundamental sobre el punto a que se refieren. Ello, porque no es una pretensión de exhaustividad lo que motiva su contenido. En consonancia con el tono del presente texto, el sentido de tales parágrafos es ofrecer razones suficientes sobre toda una serie de temas puntuales y, con ello, posibilitar —por medio de aproximaciones y de tesis o afirmaciones provisionales las respuestas a las grandes preguntas orientadoras de la investigación.

La parte que da cuenta de la bibliografía refiere sólo los títulos de todas las obras que se han citado a lo largo del tratado. No obstante, sería erróneo e injusto pensar que se trata de las únicas que dan sustento a las reflexiones aquí expuestas. El desenvolvimiento del discurso no siempre ha permitido la referencia oportuna a ciertos libros o artículos de importantes pensadores de lo poético (p. e., Vico, Santayana, Blanchot, Eliot y muchos otros). Sin embargo, ello no infirma su presencia implícita o el influjo que hayan podido ejercer en las tesis que aquí se reúnen. Después de todo, aunque muy modestamente, este compendio de pensamientos pretende ser parte de un diálogo transtemporal, en el que la lista de interlocutores es prácticamente interminable.

I

"Quod Est Demonstrandum"

1. He aquí un puñado de palabras llamado "poema":

DESPERTAR
La luz derrumba los castillos
donde flotábamos en sueño;
queda su tufarada de ballena
en nuestro espejo opaco...
Ya erramos cerca de Saturno,
ahora la tierra gira más despacio.
Temblamos soles en el medio del mundo
y abrimos la ventana
para que el día pase en su barco.
Anoche nos dormimos en un paisaje tan lejano.[1]

Las características externas de este manojo de palabras podrían bastar para que se aceptara, de inmediato, que efectivamente es un poema. Se trata, para empezar, de un texto encabezado por un título, del modo más convencional; luego, se evidencia una ordenación de las palabras en líneas interrumpidas (distintas a las que forma la escritura en prosa), que sin mucho esfuerzo se convendría en llamar "versos". Tal vez se sume a estas impresiones primarias el presumible prestigio del autor como poeta y el hecho de que la pieza transcrita se mueve en un circuito conocido como positivamente poético. No faltará alguien más avisado, que advierta un ritmo diferente al de los discursos corrientes, así como la ostensible presencia de un lenguaje extrañamente rico, con grandes sugerencias simbólicas. También puede acercarse el infaltable degustador de poemas o el especialista en poesía. Muy probablemente éstos añadirán a los de aquéllos nuevos motivos para decidir que ciertamente es una verdadera obra poética más de Eugenio Montejo.

Hay ciertos casos, pues, en los que con sólo reparar en ciertos rasgos exteriores de un conjunto de signos, determinada comunidad humana[2] puede sustentar

1. Eugenio Montejo, *Alfabeto del mundo*,p. 47.
2. Aquí se está haciendo referencia a grupos humanos cohesionados con base en una

—poco menos que automáticamente y con bastante fundamento— una decisión sobre su condición poética.*

Pero no siempre es dable —aun dentro de la misma comunidad hipotética de que se habla en el párrafo anterior tan rápido ni unánime acuerdo sobre el carácter poético de determinado texto ofrecido como poema. Es lo que sucede con escritos como el que sigue:

VIENTO

Llega, no se sabe de dónde, a todas partes. Sólo ignora el juego del orden, maestro en todos. Paso la mano por su espalda y se alarga como un gato. —Su araña es el rincón; le acecha, disfrazado de nada, de abstracción geométrica Parece qué no es nada su arrecife al revés. Y llega el viento y en él se estrella, ráfaga a ráfaga, deshojado. Queda un montón de palabras secas en los rincones de los libros.[3]

Ninguno de los rasgos exteriores de este texto parece diferenciarse de los que convencionalmente son considerados cómo piezas de prosa narrativa. Sin embargo, tanto por el ritmo cuanto por la narración extranarrativa, ostensiblemente creadora (poética, en rigor) del modo que tienen de darse estas palabras, permiten pensar en algo distinto a lo que comúnmente se conoce como narración. No sólo se trata, por tanto, de uno de tantos ejemplares textuales ante los que es posible la controversia acerca de su carácter poético. De hecho, se trata de una concreción más de lo que, desde Aloysius Bertrand, se ha dado en llamar "poema en prosa"; precisamente una de las expresiones de la crisis de un patrón poético establecido durante siglos en Occidente.

Esta última expresión ("poema en prosa") no parece estar a la altura de la crisis de un paradigma poético de que da cuenta, toda vez que sigue aceptando una dicotomía que no se sostiene ante un cuestionamiento incisivo (el que hace tambalear la oposición prosa-poesía), permanece como tributaria de un patrón poético tra-

gaya ciencia, una historia poética, un tipo de actitudes afines (aunque eventualmente discordantes en aspectos puntuales) hacia lo poético, un orden de valores poéticos en general compartidos, una tradición crítica, una serie de medios que posibilitan la circulación regular de textos poéticos, etcétera. Esta aclaración viene al caso en razón de que la idea tan proclamada de la universalidad de la poesía no permite resolver el escollo de los modos concretos de aproximarse a textos con pretensiones poéticas. Resulta obvio que lo indicado en el párrafo que aquí se anota no podría sostenerse *a priori* si se estuviera pensando en lo que sucedería si son un europeo, un chino, un bosquimano y un esquimal quienes se acerquen al poema de Montejo, que se ha tomado como muestra. A propósito, baste con recordar experiencias como las vividas por Lafcadio Heam en su papel de profesor de literatura en Japón: versos como "*she is more beautiful than day*" ("ella es más hermosa que el día"), de Tennyson, resultaban prácticamente inaccesibles para sus alumnos japoneses. (A propósito, véase la nota preliminar de Carlos Gardini a los *Kwaidan* de Hearn, pp. 13—14).

3. Gilberto Owen;"Viento", en *Obras*, p.52.

dicional y aparece como una solución salomónica, consistente en adjudicarle a lo esencial de un género (la poesía; si realmente se puede hablar de géneros, tratándose de lo poético) los atributos externos de otro *la* prosa). De ese modo, se reconoce tácitamente la dificultad de una aceptación comunitaria del carácter poético de esta clase de textos. Pero, al mismo tiempo, afloran con toda su fuerza los problemas de criterio que afronta todo juicio poético, esto es, toda decisión (valorativa, en términos artísticos) acerca de la naturaleza de todo texto con intención poética.

Podrá pensarse que se han expuesto aquí dos ejemplos visiblemente contradictorios. Con ello se estaría dando pie a un problema limitado especialmente al campo de los textos tipificables como "poemas en prosa". Sólo en esos casos se podría poner en duda la condición poética de un texto dado. Pero ello no es así. No parece haber nada más convencional, en poesía, que la versificación. En realidad —y a despecho de que ya Aristóteles, en su *Poética,* niega claramente el pretendido carácter poético de la obra de Empédocles, aun cuando está compuesta en verso,[4] — todavía persiste con sobrada fuerza una tendencia a identificar verso con poema. Sin embargo, véase este ejemplo sacado de entre miríadas de casos similares:

> Hay una especie de cesto
> que se llama tompeate,
> pero con dos acepciones
> del todo desemejantes.
> Por la primera, les sirve
> para usos muy vulgares,
> y en cambio por la segunda
> para ensalzar al que vale.
> Por eso el pueblo, que siempre
> tiene golpes admirables,
> del valiente dice que es hombre de muchos tompeates.[5]

¿Es esta docena de octosílabos necesariamente un poema? ¿Basta para considerarlo como tal el que se trate de una composición con base en versos, entre los que se evidencia una relación peculiar de ritmo y sentido? En muy poco parecen influir las regularidades e irregularidades de su rima para determinar la condición poética o no del texto transcrito. Pero, por si se adujera que el factor rima podría resultar decisivo, en lo que hace a tal determinación, se podría pasar a examinar muestras como la que sigue:

> Si os queréis hacer preñada
> tomad, sin que se publique,

4. *Cf.* Aristóteles, *Poética*, cap.I, p. 2.

5. José Sánchez Samoano, "Modismos, locuciones y términos mexicanos", *apud* Camilo José Cela, *Diccionario secreto*, vol. I. p. 204.

zanahoria encañutada,
con zumo de riñonada
sacado por alambique.[6]

De nuevo un grupo de octosílabos, pero esta vez con una perfecta regularidad en cuanto a la rima.

¿Será suficiente el humor que destila esta estrofa para considerarla, junto con sus rasgos formales, una obra poética? ¿No es cierto que el ritmo, la rima y la versificación recubren una cómica analogía de lo que podría considerarse como una información útil en un curso sobre educación sexual? Sin duda, podría prescribirse con alguna pertinencia la fórmula expuesta, para mejorar quizá tal rama de la educación de los jóvenes; pero la pregunta acerca de si se trata o no de un poema no parece de tan fácil contestación. De hecho, la indecisión se hace más patente cuanto más acrece la posibilidad de una "traducción": poco menos que exacta, del lenguaje figurado contenido en estos versos a un mensaje informativo y formativo preciso. Sin embargo, sí resulta claro que la "forma poética"[7] no define por sí sola la naturaleza poética de un texto con pretensiones de tal. Desde luego, la forma puede estar indicando una intención; pero, a partir de ejemplos como los que se acaban de reproducir, se puede apreciar que la intención ostensible del texto puede ser condición necesaria, pero no suficiente para que verdaderamente se concrete el poema. Precisamente, una de las batallas ganadas por las vanguardias literarias, en su momento, fue la desmitificación de la forma como condición necesaria y suficiente de todo texto genuinamente poético. La quiebra definitiva, sobre todo, del verso y la rima y, en menos escala, del ritmo (al menos, de los modos tradicionales de realizar el ritmo), y el surgimiento de opciones formales como el verso libre y el poema en prosa, por obra de las corrientes poéticas vanguardistas, debe bastar para buscar la condición poética de determinados textos en otro lado, en un "paraje" distinto a la forma que ostentan.

Sí lo poético no sólo o no necesariamente está en la forma del texto, ¿estará en eso que confusamente se suele llamar "contenido"? En el ejemplo inmediatamente anterior, se pudo notar cómo era justamente su componente significativo el que frustraba su pretendida condición poética. En principio, no puede pensarse en una noción de "contenido" que no remita a la idea de "significado" y sus sinó-

6. Sebastián de Horozco, "A una dama que deseaba empreñarse", *Apud* Camilo José Cela, *op.cit.*, p. 197.

7. Aquí el término "forma" se emplea en un sentido lato, como el que se le ha venido dando en las concepciones poéticas tradicionales y en la crítica literaria, para referirse a los "accidentes" o "rasgos externos" que ostenta el texto con pretensión poética. Por tanto, "forma" designa aquí los modos de darse el poema, en cuanto a aspectos concretos como la rima, el metro, el ritmo, la organización de su materia verbal, la puntuación, etc. Así pues, la acepción que aquí tiene el vocablo en cuestión es no sólo distinta a la que refiere el concepto platónico aristotélico de *eidé-morfé* ("forma"), sino opuesta.

nimos, en el terreno del juego de lenguaje a que responden también la propia lingüística y la filosofía del lenguaje.[8] De modo que, a partir de dicho ejemplo, no podría colegirse obligatoriamente una oposición esencial forma—contenido, dado que la métrica, el ritmo y la rima no hace sino resaltar lo que, muy problemáticamente, Jakobson identificaría como su "función poética".[9] En el fondo, lo que se cuestiona aquí —por ahora— es si lo poético reside en las palabras que conforman el texto con intención poética o en la manera de estructurarse su composición (o en ambas posibilidades juntas o en algo que las trasciende). Ya se ha visto que el ejemplo expuesto no sirve para dar cuenta de estas preguntas. Habrá que apelar, entonces, a otros ejemplos; tal vez éste:

> Mi calidad de bardo a la deriva
> —que vale como bardo extravagardo
> pero al garete— y camaleopardo
> si ex—rubio, y cama sólo si lasciva...
> nació Cacodaimón, de lo de Siva
> muslos potentes y de los de nardo
> de la Eloísa que adamó a Abelardo
> y lo dejó en vagancia y en pasiva.
> Otro que tal sería Chindasvinto,
> de cuyas gracias y proyección sospecho
> que todo ignoro si jamás losupe.
> Mejor que el vino claro el vino tinto.
> Mejor que espirituales, en tu lecho
> sexuales ejercicios, Guadalupe.[10]

El rigor formal de este poema no admite dudas. Basta considerar la rima de los endecasílabos de que se compone: hasta el primer punto y seguido se nota, por un lado, una correspondencia entre los versos 1, 4, 5 y 8; a su vez, concuerdan las sílabas terminales de los pares de versos 2 y 3, 6 y 7. Por su parte, el hecho de que el poeta haya decidido separar los últimos tres versos para presentar una estrofa

8. A propósito, Umberto Eco hace un inventario muy completo de los términos con que lingüística y la filosofía del lenguaje nombran o dan cuenta de las relaciones de la palabra, la frase y el texto, en general, con la realidad extra-verbal (*Cf.* U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*). No es el cometido de este trabajo establecer el tecnicismo más "exacto" o "preciso" al respecto, en el caso de que ello fuera posible o necesario. Para los fines de estas reflexiones sobre la poesía, se acudirá convencional y básicamente a las nociones de "significado" y "sentido", tal como son empleadas por el Wittgenstein del *Tractatus* (*Cf.* párrafos 3.1, 3.11, 3.12, 3.13, 3.14, 3.144, 3.2, 3.201, 3.202, 3.203, 3.21, 3.22, 3.221 y 3.3). Ello no impide que se recurra a vocablos afines, cuando el discurso lo exija. Tampoco es óbice para echar mano de otros tecnicismos cuando sea menester, en cuyo caso se hará la aclaración pertinente.

9. Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, pp. 37 y ss.

10. León de Greiff, *Nova et vetera*, p. 43.

independiente no obsta para que se dé una nueva regularidad en las rimas de los versos 9 y 12, 10 y 13, 11 y 14.

¿Qué sucede, en cambio, con su "contenido"? ¿Qué decir de las palabras y frases de que está hecho este texto? Significan algo vocablos y expresiones como "extravagardo", "camaleopardo": "bardo a la deriva", "lo dejó en vagancia y en pasiva"...? ¿Cómo decidir si esta composición es un poema, aun cuando ostenta una forma rigurosa y su materia verbal no parece hacer concesión a alguna presumible "función significativa"? Así como se evidenciaron reparos sobre la poesía de un texto que combinaba forma definida con mensaje significativo (éste es el caso de la estrofa que comienza con "Si os queréis hacer preñada": reproducida más arriba), el último ejemplo de los que aquí se han mostrado tampoco es inmune a reservas parecidas, aunque esta vez procedan de la apreciación de una combinación peculiar: una forma precisa con base en un contenido verbal que, para decir lo menos, no se apega a los usos y existencia normal de los lenguajes. Así que sigue en pie el problema de las bases de la decisión acerca de la condición poética de tal clase de textos.

Si el carácter poético de estas dos últimas clases de textos es difícil de decidir inmediatamente, tal dificultad aumenta cuando se trata de composiciones en las que el referente formal desaparece por completo o se diluye en aras de un artificio intencionado. Ya se ha visto esto cuando se ha abordado el caso del poema en prosa. Por su parte, los poemas estructurados en forma de verso libre no están exentos del mismo problema. Esta observación pudo haberse hecho desde el momento en que se plasmó el poema de Montejo con que comienzan estas reflexiones. En ese caso, la mostración de líneas que actúan como versos (y que de hecho pueden ser considerados como tales, si se pone atención a su desenvolvimiento rítmico, esto es, a su modo de dar pie a una entonación de las sílabas y sus nexos con la respiración de quién las recite, en silencio o en voz alta) parecía determinar completamente una decisión acerca de su naturaleza poética. Seguramente, el predominio inicial de versos de nueve sílabas, seguido de una oscilación entre versos de 11 y 7, termina imponiendo el ritmo general y reduciendo los efectos de la irregularidad métrica de los cinco últimos versos. Por su parte, la materia verbal del texto de Montejo resulta aceptable, sin mayores problemas, por su comunidad poética de referencia. Ésta no espera de él otra cosa sino textos de esta clase. Sin embargo, la misma comunidad podría decidir, con base en determinaciones y en criterios aún no precisos, y ello podría abrir paso a reservas ante textos como el siguiente:

EGERIA

La poesía buscaba ociosos en la Librería de Cristal de la Alameda; hoy día se
pone en el Hotel de México.
Nadie se ha acostado con ella, pues te lleva a un cuchitril
y cuando apenas te estás desanudando la corbata

entra Cristo, le da a la manivela de la cama
y la poesía, en posición de Trendelenburg,
declama cursilerías, obscenidades, lemas revolucionarios
o simples mentiras —"ich bin elektrischer Natur"; gritó Goethe—
mientras pare un gel sietemesino
donde sobrenada todo, si se quiere, menos lo inapreciable:
el gato atigrado y la viola[11]

La total libertad de que hace gala este texto no sólo puede dar pie a eventuales controversias acerca de su carácter poético, sino que supone la posibilidad de un cuestionamiento más a fondo. En realidad, constituye una denuncia contra las preguntas mismas sobre dicho carácter en relación con todo texto con intención poética. ¿Acaso no viene operando, en esa pregunta, una remisión —no por tácita menos apreciable— a un paradigma, un deber ser de lo poético? Esto es lo que salta a la vista, cuando se trata de autores como De Greiff, Deniz, Gonzalo Rojas, Kozer, el propio Vallejo y otros. Ante todos ellos se estremece el patrón poético sustentado en formas poéticas ostensibles y establecidas más que nada por la tradición. De hecho, tanto la crítica poética como los criterios de decisión sobre la índole poética del texto se basan, a sabiendas o no, en dicho referente, y la más que probable suspensión del juicio sobre el genuino sentido poético de las obras de su autoría no resulta sino de la proyección de la sombra de los modelos poéticos establecidos sobre la novedad de sus presencias. Ahora bien, ese "contrabando" a que se alude en la pregunta que se acaba de formular no niega su efectividad heurística de cara a las presentes reflexiones. Interesa establecer las determinaciones de la naturaleza poética de todo texto pretendídamente poético y los ejemplos transcritos ponen de relieve precisamente ese problema.

2. La dificultad de que se viene hablando (vale decir, las vicisitudes de la decisión sobre la cualidad poética de determinado texto) quedará evidenciada, en mayor o menor grado, en todas las posibilidades de realizarse como poemas que demuestren tener los distintos tipos de textos con ambición poética. En ese sentido, a los ejemplos traídos a colación podrían agregarse caligramas, poemas concretos, jitanjáforas... y una gran gama de modalidades, cuyo tratamiento específico escaparía a los propósitos del presente trabajo. Máxime sí se considera, con plena justicia, que no ahorran obstáculos al proceso valorativo en referencia, sino que los incrementan.

Por el momento, es suficiente con cuestionar toda su puesta naturalidad en tomo a la condición poética de lo que se ofrece como poema. Ahora bien, cuestionar tal naturalidad comporta poner en suspenso la aceptación como poema de todo texto con aspiración a tal, por el solo hecho de que su modo de presentarse se ajuste

11 Gerardo Deniz, *Enroque*, p. 22.

o parezca ajustarse a un canon poético establecido y prácticamente cosificado. Dicha suspensión supondría, a su turno, la posibilidad de que el poema se realice conforme a determinaciones distintas a las prescritas por dicho canon.

Podría ir apreciándose, ahora, que el problema de la decisión acerca de la condición poética o no de determinado texto es, en último término, un problema relativo al fundamento ontológico de todo ente que se presente y aspire a darse como poema. Establecer cómo, en qué condiciones y a partir de qué factores y elementos acontece y se ofrece el poema equivale a poder decidir si un texto dado tiene o no un carácter poético.

3. Al respecto, podría pensarse que cada poema realizado como tal (esto es, "comprobado") parecería dar cuenta de la presencia, en el seno de su materia verbal, de una naturaleza poética intrínseca (lo que podría nombrarse como su "poesía"). Asimismo, sería esta supuesta inmanencia la que permitiría pensar en la posibilidad de "predicar de muchos" textos su adscripción al género de la poesía; esto es, permitiría hablar de una esencia poética, al estilo de las clásicas teorías eidéticas. Bajo esta óptica, se admitiría la premisa de una esencia poética, sin que existan asideros sólidos para ello.

Sin embargo, lo que en realidad se registra a partir del examen directo de las expresiones poéticas concretas es la imposibilidad de hablar de "género" en punto a poesía, precisamente porque no se hallan evidencias ni razones que den cuenta de una poesía en sí. De hecho, más allá del lenguaje ordinario, no es dable hablar con propiedad de "poesía". De lo único que se puede hablar con base —al menos, mientras no aparezca una argumentación satisfactoria al respecto— es de la existencia de una pluralidad de entidades que aspiran a su realización como poemas. Si se aceptara el supuesto de la esencia poética —lo cual comportaría algo parecido a un acto de fe, no en principio una consecuencia de razón ni la constatación de una evidencia— habría que admitir que todo poema sería tal en tanto que texto poético que "irradiara" poesía desde sí mismo. Bajo tal perspectiva, no debería haber dificultad para decidir sobre la condición poética de determinados textos. En realidad, la existencia probada de una esencia poética haría superfluo el problema mismo de tal clase de decisión.

Sin embargo, conforme al examen de los modos concretos de darse diversos textos con vocación poética, como los que se han expuesto en las páginas precedentes, lo que puede constatarse como primera evidencia es: *a)* que se trata siempre de un conjunto de palabras relacionadas de un modo especial; *b)* que ningún texto *in se* y *per se* (esto es, por mor de su contenido, estructura, forma) puede considerarse desde siempre y para siempre como un poema definitivo, realizado, y *c)* que no existen razones suficientes para reivindicar la idea de una esencia poética universal.

En efecto, los modos concretos de manifestarse de los textos con pretensión poética permiten pensar en la imposibilidad de una poesía absoluta. A juzgar por las muestras que se han considerado, no parece admisible la idea de una poesía incondicionada, desligada de ciertas referencias relacionales, enteramente independiente de determinaciones culturales, históricas... De entrada, las evidencias iniciales ponen severamente en entredicho la hipótesis esencialista para explicar lo poético. Sin embargo, tampoco parece posible negar la existencia de cierta comunidad entre tal diversidad de entes poéticos, de algún factor unificador que autorice a aceptar la existencia de cierto "aire" o "semejanza de familia" entre la pluralidad de textos con vocación poética.

4. Lo que salta a la vista, a la luz de las consideraciones anteriores, es la fragilidad ontológica del texto con pretensión poética. En efecto, a resultas del examen de textos poéticos específicos se constata que el poema acontece siempre provisional y condicionadamente. Ningún elemento o atributo presente en un texto basta para caracterizarlo como poético. Todas las referencias tradicionales al respecto son teóricamente fallidas, aunque en algún momento puedan tener cierta pertinencia para el ejercicio de la crítica de poesía. Así, ni la belleza verbal ni su sublimidad ni la musicalidad ni la estructura ni la ironía ni la sintaxis ni la forma ni la función poética ni el "placer del texto" confieren, por sí solos, un carácter poético a ningún conjunto de palabras. Cuando más, estas referencias sólo pueden operar como criterios parciales y subjetivos, en una compleja red de factores que deciden la condición poética de un texto dado. En otras palabras, no existe ninguna realidad inmanente al texto con pretensión poética que haga de éste un poema. No existe, pues, una esencia poética que permita universalizar como criterio a ninguna de las posibles afecciones, consecuencias o comportamientos de determinado texto con intención poética, en una comunidad de referencia. Ahora bien, si ninguna referencia criterial preestablecida basta para asignarle un carácter poético a un texto dado, se debe superar lo que el lenguaje ordinario designa irreflexivamente como "poema". En todo caso, sólo podrá asumirse que determinado texto *puede llegar a ser* efectivamente un poema cuando manifieste las siguientes condiciones:

— ser un complejo verbal articulado según ostensibles intenciones estéticas;

— constituir una entidad diferenciada que "se propone a", que "se dirige a" (una comunidad de referencia);

— ser una plataforma limitada de la realidad, que hace posible el encuentro de una intencionalidad interna (vinculada al propio texto) con intencionalidades externas (procedentes de determinada comunidad de referencia);

— ofrecerse como una entidad textual provisionalmente poética, que posibilita los procesos y situaciones necesarios para su realización como poema e interviene en ellos.

De acuerdo con las dificultades teóricas del esquema esencialista aplicado a lo poético, señaladas en este parágrafo y en el anterior, habrá que admitir la posibilidad de una textualidad sin sustancia intrínseca y sin referentes eidéticos extrínsecos (platónicos); esto es, al margen de todo campo ontológico delimitado por el modelo de la inmanencia y la trascendencia. Cada texto poético (siempre un manojo de palabras y, en principio, nada entitativo más) aparece como un elemento entre otros, sin privilegios ontológicos, en una trama de relaciones. Así pues, si las referencias del acontecimiento poético no radican evidentemente en una realidad inmanente al texto ni en una superrealidad a la que aquél esté subordinado, deberá suponerse que el poema tiene lugar a partir de la articulación de los elementos y factores que constituyen a dicho texto, en el marco de determinadas condiciones. Es decir, habrá que asumir a hipótesis de que el poema se da conforme a determinadas combinaciones entre una textualidad, constitutiva y un orden de condiciones de contexto.

5. En congruencia con tal hipótesis, también será lícito suponer que, en primer término, el texto con aspiración poética es sólo un momento de un proceso general de realización del poema. Dicho proceso incluye la presencia (y, por ende, confección creativa) del texto poético, pero es algo que va más allá de los límites materiales de éste. Es decir, en tanto que proceso, supondría una sucesión de actos, acontecimientos, presencias, relaciones de diversos elementos, etc. La congruencia y el sentido del referido proceso vendrían dados por una finalidad consistente en probar la realización como poema de un texto con pretensión de tal.

6. No basta con advertir una dificultad para reconocer el poema ni con asentar la imposibilidad de una esencia poética universal ni con adelantar la hipótesis de que lo poético debe de sustentarse tanto en una materialidad textual como en un proceso extratextual de realización poética para establecer con claridad el objeto de una investigación filosófica sobre la poesía y lo poético.

¿Cuál es, en efecto, dicho objeto? No puede decirse, en principio, que lo sea "el poema". Por ejemplo, no es posible aplicar directamente la prescripción (fenomenológica) de "ir a los poemas mismos". Justamente, la meta de la investigación proyectada es presentar una teoría del poema. Si se supiera *ab initio* en qué consiste el poema, no tendría caso incorporar tal indagación. Pero el problema que se presenta es que ni se sabe a ciencia cierta qué es el poema ni se puede prescindir del vocablo que consagra el lenguaje ordinario ("poema") para referir el tipo de entidad que interesa abordar aquí. Este problema se asemeja al que encierra la conocida pregunta "erística" con que el aprendiz de sofista, Menón, pretende acorralar a su interlocutor Sócrates.[12] Se trata, sin duda, de una aporía razonable, pero no supone una suspensión o anulación del decurso del pensar. No es completa la ignorancia con que comienza la reflexión

12 *Cf.* Platón, *Menón*, 80 d, p. 15.

sobre el poema. Puede discutirse sobre la condición poética de tal o cual texto, pero no se podrá negar:

a. la existencia de entidades (textos) que se ofrecen como posibles poemas;

b. ni que dichas entidades ostentan un conjunto de indicios, evidencias y presencias que hablan de lo poético y permiten fundamentar todo juicio en tal sentido.

En consecuencia, es lícito empezar por considerar como objeto de la investigación a todo texto que, en razón de determinados indicios palmarios, se propone para su cumplimiento como poema. En otras palabras, todo texto "abandonado" (según la célebre expresión de Valéry) con la *intención* de realizarse como poema, como creación con valor estético, en una comunidad de referencia, es el tipo de "cosa" que interesa estudiar aquí.

Una comprensión más adecuada de la definición anterior exige precisar los significados de "indicios" e "intención". para empezar, ambos términos se implican. Si, aunque sea provisionalmente, podemos asignarle a la clase de entidades de que se habla aquí la condición de "poema"es porque se muestran según determinados rasgos externos. Resulta ocioso detenerse a establecer —conforme a un esquema aristotélico— si dichos rasgos, indicios, presencias dan cuenta de alguna esencia poética. Lo que sí se justifica es destacar que, cuando menos, ponen de manifiesto la *búsqueda* de una realización como poema de la cosa que se presenta con tales manifestaciones. Desde un primer momento, ciertos textos con determinadas trazas se *dirigen* ("tienden") a probarse como poemas, en un horizonte de realidad diferente al de la pura textualidad. En realidad, la sola aparición de los referidos rasgos en un texto debe expresar una intención poética, si en efecto se pretende que dicho texto se concrete como poema. De hecho, se trata de señas de intención, en general, plenamente identificables. Por lo regular, las señas de intención que el texto con vocación poética pone de bulto, con su sola presencia, se relacionan con las condiciones internas de realización del poema.

Ahora bien, ¿cuáles serían tales indicios? "En primer término, podría destacarse la condición de obra de todo texto con pretensión poética. En sí mismo, éste no es un atributo exclusivo de los textos con vocación poética. Las novelas también son obras, al igual que los dramas y los ensayos. Sin embargo, la cualidad de obra es indisociable de todo texto poético. Así pues, el ser obra aparece como una condición necesaria aunque insuficiente del texto con ínterción poética. Esta necesidad se observa incluso en las resonancias originarias del vocablo "poema". Interesa, pues recordar que el verbo griego *poiein* puede entenderse como "hacer", "formar": "obrar", "realizar", "construir", "cumplir"... al tiempo que la desinencia *ema* permite derivar el verbo de referencia en el sustantivo *poema* para significar "acto", "acción", "obra", "manufactura", "creación del espíritu"... también, desde luego,

"poema". En consecuencia, para empezar, la voz "poema" implica el significado de "obra poética". Ahora bien, no es difícil captar en este significado la referencia, de entrada, a una creación, a una acción con sentido artístico y, por lo mismo, a una creación—hecha para, es decir, a una *creación* intencional. De ese modo, la diferencia específica del texto poético con respecto a la demás clases de obras ya citadas (la novela, el drama, etc., viene dada, en principio, por la peculiaridad de su intención. El texto poético se muestra desde un comienzo con una especificidad intencional, en la que puede incluirse por cierto (si viene al caso), una voluntad de diferenciación con respecto a lo que el mundo de la literatura ha consagrado como géneros.

Otra señal de intención perceptible en el texto de vocación poética es su carácter de composición unitaria, articulado conforme a valores formales y estructurales operantes en una comunidad poética determinada. Un texto compuesto en forma de soneto puede ser un bodrio totalmente imposibilitado de alcanzar un valor estético y, sin embargo, por (solo hecho de haber sido estructurado de esa manera, pon al descubierto una intención poética.

Los rasgos intencionales del texto poético —precisamente por su carácter intencional— manifiestan el influjo de la exigencias estéticas de contexto, extratextuales, en la conformación interna de dicho texto. En tal sentido, ningún aspecto formal del texto, ni ninguno de los elementos que por norma se consideran accesorios en su existencia como entidad estética pueden ser gratuitos. Aspectos como quién propone el texto (sobre todo cuando se trata de un autor consagrado como poeta), a través de qué medio lo hace (qué editoriales, qué revistas, etc.), qué modalidades de lectura sugiere o exige, qué tipo de relación mantiene con los lenguajes, qué clase de lector reclama, etcétera, delatan, en su peculiaridad, una intención estética concreta.

En conclusión, para los efectos de la investigación propuesta, es suficiente con reconocer la evidente existencia de entidades textuales propuestas para su realización como poemas, ostentando una serie de señas intencionales como las que se han descrito.

7. A partir de la hipótesis formulada en el parágrafo 4 y de la anterior identificación del objeto de la presente investigación, ésta deberá responder a las siguientes preguntas:

— ¿sobre qué bases puede decidirse la condición poética de un texto?

— ¿lo qué clase de entidad verbal está posibilitada de realizarse como poema y permite hablar, si no de "esencia poética", al menos de "semejanzas de familia" que den cuenta de un género de entes?

— ¿cuáles son las condiciones necesarias y suficientes, textuales y extratextuales, de realización del texto poético como poema?

— ¿qué elementos intervienen y cómo se articulan en la realización del poema?

II

¿Qué clase de cosa es un poema?

8. A partid de lo dicho en el capítulo anterior, es posible atisbar una cierta clase de ente (el texto poético) que se anuncia como núcleo material de procesos que habrán de desembocar en la concreción del poema. Ahora es el momento de preguntarse por:

— el lugar que ocupa el poema en el orden del ser;

— las características de la realidad constitutiva del poema.

Las líneas subsiguientes habrán de dar cuenta de estos problemas.

9. Conforme a las exigencias de la metafísica tradicional, habría que empezar por inquirir acerca de la naturaleza o esencia del poema. Al menos, en el caso de entes como el poema, este primer camino (método) no podría conducir a nada teóricamente provechoso. Empezar de ese modo sería hacer una concesión onerosa a una ostensible petición de principio, toda vez que implicaría reconocer de antemano como verdadero lo que precisamente habría que demostrar y que de ningún modo es evidente: una esencia fundante del poema.

No hay nada que permita suponer la presencia de una esencia oculta tras la apariencia fenoménica del texto poético. Si la clase de entes que se designa con el vocablo "poema" es tan diversa (véase el capítulo 1) que la idea misma de "género" está en entredicho, en el caso de la poesía, no viene a cuento insistir en la búsqueda de una supuesta substancia poética en sí. Aferrarse a una postura esencíalista podría conducir al extremo infeliz (y absurdo) de concluir que la esencia del poema es no tener esencia o a una substancialización del vacío supuestamente subyacente en la "materia" poética o a otras derivaciones parecidas. Se impone, por tanto, rechazar el velo de las categorías tradicionales (como esencia, substancia, accidente, inmanente, trascendente, etcétera) y recurrir directamente a los textos poéticos, para indagar acerca de sus modos de darse, de sus maneras concretas de ser, de las características de su realidad.

10. La primera evidencia por destacar aquí es el carácter verbal del texto poético. Aunque en principio parezca una perogrullada, interesa comenzar por destacar que el poema aparece, en primer término, como una agrupación de palabras y expresiones. Pero esta primera evidencia no permite distinguir al poema de cualquier otra formación lingüística. En consecuencia, se impone reconocer una nueva evidencia relativa al texto poético, cual es la de su condición de obra, de creación intencional. Más allá de un conglomerado o yuxtaposición de signos, más allá de una materia cargada de señales, está el texto poético ofreciéndose como objeto unitario producido a instancias de múltiples procesos de creación intencionados. Así, el texto poético supone de entrada una disposición intencional de un conjunto de elementos. A partir de esta constatación, surgen problemas como los que siguen:

— ¿en qué consisten los elementos que constituyen el texto poético?

— ¿sobre qué base se da su articulación mutua, en aras de la configuración material de la obra poética?

La obra poética —que, según se ve, se presenta como "cosa poética"— es un compuesto de elementos. En primer lugar, dichos elementos son palabras, signos de puntuación, espacios en blanco, pausas en cierta clase de preferencia... Pero no se trata de signos muertos, amontonados sin ton ni son. Al contrario, el texto poético se presenta como un conjunto de signos articulados conforme a determinada intención. Como advierte Octavio Paz, el poema es un pequeño cosmos dinámico.[1] Por eso, en él ninguna presencia es gratuita. Unas palabras haciendo de título, un verso o una línea sin medida prefijada, una forma canónica o una sucesión libre de frases, unos signos de puntuación o su ausencia deliberada, un claro que invoca al silencio... en fin, todo lo que se preste para la relación de cosas fundante de la cosa que también es el poema desempeña un papel determinado en el texto poético.

12. La caracterización del texto poético como cosa, en el sentido de una articulación estable y unitaria de elementos, fractura de entrada el esquema ontológico a que responde el hilomorfismo aristotélico. La cosidad del texto no viene dada por una materialidad informada. Tampoco radica en que dicho texto actúe como centro unificador de percepciones diversas (idea kantiana de la cosa) ni en que el texto en referencia opere como mero sustentáculo de determinados atributos. La realidad a su modo cósica de la obra poética se presenta como algo bastante más complejo, desde el momento en que aparece radicando en una composición unitaria de entidades.[2]

Obsérvese esta pequeña estrofa del poema "Las vírgenes caídas" de Manuel Ponce:

1 Octavio Paz, "La otra voz", *Vuelta*, núm. 168, p. 16.

2 Para una revisión de las concepciones de "cosa" más relevantes, en la historia de la filosofía, véase J. Sadzik, *La estética de Heidegger*, pp. 22 y ss.

A su primer suspiro,
nadie tendió la mano;
sólo el abismo.[3]

La lente aristotélica obligaría a ver aquí una combinación de materia y forma, pero de una manera por demás forzada, porque se estaría reduciendo la obra poética a sus componentes sígnicos, impondría una referencialidad a las palabras transcritas, de modo tal que pudieran ser asumidas como un "contenido" y exigiría poner de relieve una "forma" (complementaria, ontológicamente diferenciada de aquél y con un fondo eidético), que mistificaría la única forma reconocible del texto, que es su presencia externa. Igualmente, desde el aristotelismo se impondría una lectura ontológica, en virtud de la cual la cosa poética debería ser vista como un soporte de propiedades, como una sustancia que se muestra por medio de unos accidentes.

Por otra parte, ¿qué sentido tendría intentar ver en el poema reproduciendo un núcleo unitario de impresiones diversas? ¿Sería vital y estéticamente posible o provechoso afanarse en establecer qué percepciones permitirían hablar del texto poético como cosa? Una operación tal sería igual de forzada e inútil que la inspirada por un afán de confirmación de la teoría hilomórfica de la cosa.

13. Presuponer —como lo ha hecho gran parte de la crítica de poesía— que el texto poético es un ente compuesto de "contenido" y "forma" implica reconocer, asimismo, una relación necesaria entre signo y significado. Con el despliegue demoledor de las ideas y modos vanguardistas, las posibilidades de un cuestionamiento al esquema contenido-forma se abren y se amplían decisivamente. Lo que se muestra como creación poética no es un compuesto de realidades independientes o separables "forma" y "contenido"), sino un complejo holístico, en situación y disposición de realizarse como poema. Después del fenómeno vanguardista, el supuesto del poema como "contenido informado" pierde toda pertinencia. El texto se da, en la medida en que se conforma, se in—forma, al margen de preceptos formales estáticos y preestablecidos. Se trata de un proceso tendiente a identificar "lo que se dice" con el "cómo decirlo".

Desde la insurrección vanguardista, el poema propende a ofrecerse como un "decir" dicho justamente en el "cómo decirlo", esto es, como ente unitario que desconoce toda presunta disyunción en formas, por un lado, y contenidos, por otro. Desaparecen las diferencias entre textos, según la manera de informar contenidos. Ya no es una exigencia específica del poema el que presente una peculiaridad irreductible en la información de los llamados contenidos. Luego la entidad del poema no depende de ciertos contenidos y formas canónicos *per se* ni de la simple conjunción de ambos.

3. Manuel Ponce, *Antología*, p.9.

14. Decir que el contenido podría fundar la cosidad del texto poético equivaldría a decir que éste cumple la misma función representativa de cualquier signo. Comportaría reducir a la obra poética a la simple condición de signo. Habría cierta razón en ello, puesto que sería esperable que de un grupo de signos resultara un signo, aunque de cualidad distinta. Pero ello implicaría una reducción sustancialista del texto poético a signo, al tiempo que se estaría exigiendo considerar al poema como un ente representativo. En definitiva, se identificaría al poema con un medio de representación, ya que estaría dotado de componentes que a su vez son representativos.

Bajo esta perspectiva, también sería imposible diferenciar un texto poético de un discurso de otra índole. Sin embargo, la más elemental experiencia desautoriza una identificación entre poema y formaciones verbales de otra índole, aun cuando ambos estén compuestos por signos afines y, eventualmente, incluso idénticos. Por ejemplo, Martín Adán es capaz de componer una estrofa como ésta:

> De la primavera lóbrega
> Del ser
> No me preguntes más,
> Que ya no sé[4]

Ninguna filosofía podría prosperar a partir de una atribución del ser ("primavera lóbrega") como la que hace el poeta peruano. Pese a que en la estrofa reproducida aparece el término ontológico por excelencia ("ser"), no se puede leer en dichas palabras ninguna tesis de valor filosófico. En consecuencia, la primera suposición que cabe proponer es que el ente verbal conocido con lo"poema" se distancia de toda . función significativa, no puede actuar impunemente como signo ni mucho menos es mero signo, aunque esté constituido por signos.

Si se acepta el principio de una intencionalidad del signo, es decir, que todo signo es signo de algo, está visto que el poema no podría realizarse como tal poema, en caso de permanecer determinado por el papel que le toca desempeñar a los signos que lo conforman. Además, el "algo" a que pueda remitir la materia verbal del texto poético nunca podrá ser nada, ni siquiera posibilidad de realización, al margen de referencias de sentido situadas en un contexto cultural y en una comunidad poética. Desde luego, el que la concreción del poema comporte una a-referencialidad de los signos que integran el texto poético no contradice la condición sígnica de dicho texto. Pero, en ese caso, su condición de que al ser signo es signo de algo impone pensar que ese "algo" no puede ser sino sí mismo como obra poética, como cosa peculiar, diferenciada. Por el momento, todo esto permite concluir que:

4. Martín Adán, *Antología,* p. 19.

a. El poema, en tanto que ente unitario, *qua cosa,* no puede ser signo propiamente dicho. En rigor no representa ni significa nada, pese a su materialidad sígnica.

b. Entre los lenguajes (erario de los signos verbales) y el poema se da un tipo de relación específica, distinta a la que los juegos de lenguaje permiten entre los signos y los significados (tema que será abordado en el capítulo III).

15. El texto poético aparece como cosa peculiar, a pesar del contenido a que puede referir su material verbal. Es evidente que resulta imposible desvincular totalmente la obra poética de una posible función ilativa de las palabras que lo conforman. Pero también se ha podido entrever que anclar a la obra poética en dicha referencialidad comportaría obturar o anular su realización como poema. Mientras el texto continuara siendo significado —esto es, contenido— no podría coronarse como poema y permanecería inscrito en el reino de los discursos con un sentido distinto al poético. Así pues, sólo parece posible concebir la posibilidad misma del poema en la medida en que el texto poético abra cauce a una *suspensión* del contenido que encierren sus palabras.[5] La referida suspensión deberá suponer necesariamente un contenido a ser puesto en suspenso, como condición de realización del poema. Así, el contenido de que se viene hablando es condición y fundamento primario del poema, pero lo será realmente en tanto que se dé o se presente de tal modo que pueda ser trascendido como tal contenido y dar paso a su superación en el poema.

Tal vez ayude a establecer la tesis anterior el examen del siguiente poema de Alfredo Veiravé:

RADAR EN LA TORMENTA

Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
el poema aterriza en la pista, a ciegas,
(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia y, al detener sus turbinas,
descienden
de él, pájaros aliviados de la muerte: las palabras.[6]

5. Esta idea del "contenido" y el "signo" choca, desde diversos flancos, con concepciones mentalistas, sustancialistas, espiritualistas y no por ello menos instrumentalistas del significado. Es el caso de definiciones de "signo" como esta que expresa Pierre Guiraud: "Un signo es un estimulo —es decir, una sustancia sensible— cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación" (*La semántica*,p. 33). A partir de una concepción del signo como ésta, no podría explicarse la realidad del poema, tomando en cuenta los lenguajes y sus proyecciones referenciales.

6 Alfredo Veiravé, *Antología*, p. 24.

¿Qué hay en este texto? Para empezar, una presencia apreciable de términos propios de la aeronáutica. Luego, habrá que destacar una metáfora axial: el poema asimilado al avión, junto con una metáfora hermosa, que equipara a las palabras con "pájaros aliviados de la muerte y algunas cosas más que un análisis más minucioso debería considerar. Para lo que se quiere demostrar aquí, basta con poner de relieve que el poema no podría realizarse ni en el caso de que prescinda de la mencionada terminología aeronaval ni si la lectura del poema se apega al significado normal de las palabras, es decir, sí se olvida que están apuntalando una metáfora central. Aferrarse a esta última opción conduciría a una magra descripción de un aterrizaje común y corriente; sin embargo, son necesarios los elementos de que consta tal relación de significados para que el poema sea posible en su momento.

16. Pero hay otra forma de entender el concepto de "contenido", con mayores pretensiones ontológicas. Es la que consiste en reconocer una substancia poética objetiva y absoluta, presente en el mundo. Conforme a esta idea, los poemas concretos serían obras cuya causa sería la substancia referida y, por ende, estarían esencialmente constituidos por ella. Gorostiza expresa claramente esta posición, cuando aduce que "me gusta pensar en la poesía... como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior". Según esta visión, "la substancia poética... sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta y manifiesta en el objeto que habita".[7]

En consecuencia con esta idea de la poesía, el poeta viene a ser también una suerte de lector o escriba de los signos que le revela el estro del mundo. La poesía (los procesos de creación en y con la palabra) se reduce a una traslación artística de lo que se da necesariamente en el mundo como lo bello, lo sublime, lo lindo, lo siniestro y toda aquella realidad cuyo concepto puede in—formarse por medio de la combinación de un artículo determinado neutro con todo adjetivo que pueda aflorar desde el fértil humus de la existencia. Asimismo, el lector de poemas deberá tratar de entablar una sintonía con el texto rebosante de substancia poética. Por lo demás, esta manera de entender la relación de poeta y lector con el poema y el mundo comporta una visión específica del papel creador de ambos. Desde una postura extremadamente esencialista como la que reivindica Gorostiza, además de otros, la creatividad del poeta se ve mucho más limitada que, valga decir, desde una posición como la del "creacionismo" que enarbolaba Huidobro y que, con las variantes del caso, ha arraigado más hondamente en la poesía y la crítica poética contemporáneas.

Ahora bien, no basta con ser propuesta para que una tesis sea verdadera. El esencialismo extremo al estilo de Gorostiza —corno todos los esencialismos— propende cuando más a una petición de principio,·toda vez que no puede sustentarse en una demostración de la existencia de una substancia poética en sí. De modo, pues,

7. José Gorostiza, "Notas sobre la poesía", en *Muerte sin fin y otros poemas*, pp. 8 y 9.

que la entidad del poema no puede sustentarse en un referente indemostrado de realidad, como la mencionada esencia poética universal.

17. Si ninguna de las acepciones del vocablo "contenido" sirve para asignarle a éste el carácter de fundamento definitivo de la entidad del poema, cabe preguntar si podrá servir a tal fin alguna de las que puedan conferírsele a la voz "forma". En los dominios de la crítica de poesía, el concepto de "forma" parece haber perdido toda la carga eidética que se le asignaba, al menos, desde la ontología platónica. Definitivamente, la noción de "forma" en poesía o, más precisamente, el término "forma poética" no responde a las *moifai* o *species* del viejo legado ontológico de estirpe platónica y también aristotélica. En poesía, las formas han sido desubstancializadas. En el presente, no parece operar una idea de forma disociable —en su supuesta absolutez— de concreciones poéticas puntuales. Sin embargo, no por ello será posible liberar enteramente a la noción de forma de cierta sombra metafísica ni, por tanto, de la tentación de ver en los aspectos de disposición formal de la palabra una suerte de razón que en último término dé cuenta del poema.

A propósito, resulta pertinente tomar en consideración el sentido inverso al proceso des—substancializador de la idea de forma, que ha distinguido a las diversas derivaciones del concepto de "estructura". En efecto, toda obra poética se articula necesariamente con base en una estructura intencional. Resulta lógico que la crítica estructuralista haya convertido esta premisa en el *leit motiv* de sus investigaciones, en función de una epistemología adecuada. Pero, como observa Eco, en el seno del estructuralismo se suscitó una evolución, entre cuyas consecuencias se cuenta una substancialización (una "ontologización" dirá Eco) de la noción de estructura. Esta perspectiva obliga a hacer lecturas en razón de las cuales toda "estructura superficial" debe responder necesariamente al "código de los códigos... el *ur-system* que, presente en toda manifestación semiótica, reafirma su principio secreto".[8] Esta reivindicación de una estructura última manifiesta una identidad esencial con la idea de "contenido poético" entendida como substancia objetiva y, por lo mismo, se presenta como la otra cara de la moneda del trasiego del antiguo fundamento eidético desde el concepto de "forma" hasta el de "contenido".

En consecuencia, las mismas razones que se aducen para negar al contenido el carácter de fundamento último de la entidad del poema son válidas para el caso de la forma, bien que se entienda a ésta como simple disposición (sin táctica; prosódica, retórica o espacial) de la materia verbal del poema, como una manifestación estructural o como substancialización de estructuras.

18. Al negar a la forma el carácter de razón última de la entidad del poema, no se está desconociendo su importancia como dimensión inevitable de su realidad. Al contrario, se impone reconocer el hecho de que la obra poética se presenta *prima*

8. Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, p. 372. Cf., igualmente, pp. 382 y ss.

facie como exterioridad, como la forma externa (e intencional) de un complejo verbal unitario. La primera manifestación de la obra poética es como imagen sígnica, como una concreción verbal pura y como una suerte de peculiar icono. Así, lo único que se aprecia al presenciar el texto poético es una forma, entendida como exterioridad pura y nada más. Tan es así que, en realidad, no sería dable establecer ninguna diferencia esencial entre un texto apegado al canon de la redondilla típica (cuatro octosílabos, con rima ABAB) y un caligrama como los que compuso, v. g., Tablada, ajustándose al molde de ciertos caracteres chinos. Ambos ostentan, en principio —tal como lo hace, desde luego, el poema libre o incluso el poema en prosa—, una presencia exterior, una *imago*, una figura icónica. Así, el poema se aviene con la idea aceptada por Deleuze —siguiendo a los estoicos— de entidades que consisten en "efectos de superficie".[9]

Ahora bien, nada autoriza a afirmar que esta exterioridad o iconicidad del texto poético es lo que realmente funda el poema. Sin embargo, sí permite suponer que se trata del modo originario de darse, de subsistir y de dar cauce a la realización del poema en la medida en que la exterioridad llamada texto poético" es el *topos* que posibilita concretamente la apertura en pos de los factores que intervienen en dicha realización y donde, en mayor medida, se concentra su dinámica realizadora.

19. Esa manera de presentarse como cosa que distingue al texto poético permite superar el viejo dualismo forma-contenido. De hecho, hace superfluo ese esquema polar y sitúa la reflexión en el territorio propio de la cosa (poética) como tal. Incluso rebasa las posibilidades de una salida de estirpe hegeliana, como la que concibe al poema cual ente en el que opera una identidad entre forma y contenido. En efecto, el supuesto de tal identidad parece encubrir un juicio salomónico dirigido a salvar a como dé lugar una distinción ontológica entre dos órdenes supuestamente distintos: el de la forma y el del contenido. En lugar de un artilugio como éste, es preferible admitir la evidencia primaria de la obra poética como unidad entitativa, constituida por palabras que sólo saben mostrarse en su desnudez e inmediatez. El texto poético se muestra como un sistema en el que se informan, de modo particular, los elementos que lo constituyen.

20. Decir que el poema es una entidad unitaria tipificable como "cosa" equivale a asignarle a aquél una materialidad propia. Sin embargo, sólo parece posible hablar de "materialidad" del poema en términos de una analogía con los demás entes. No es dable pensar en una materia poética en tanto que disponibilidad absoluta, sino como determinabilidad virtual abierta a procesos creativos. Esto implica reconocer en el texto poético un nivel de determinación extrínseco respecto de su materia verbal; es decir, la determinabilidad de la obra poética depende de determinantes *extra-physicos*. Ésta es una peculiaridad ontológica del poema, razón por la que éste

9. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 31.

ostenta un modo de ser radical mente distinto del que distingue a los existentes naturales.

21. A la paradójica realidad de que el texto poético es un signo —en tanto que articulación unitaria de signos— que sólo puede realizarse como poema en la medida en que no refiere ni representa nada, esto es, en tanto que pueda superar su carácter sígnico, se suma una nueva paradoja: el texto poético aparece como una entidad en virtud de una materialidad insoslayable (lo cual explica su inevitable condición de ser disponibilidad), pero sólo puede realizarse como poema si su cosidad es superada por la apertura a procesos de realización inconcebibles en una determinabilidad pura y necesaria.

Esta manera de entender la ontología del poema se aleja, con plena congruencia, de todo esencialismo y de concepciones como el hilomorfismo aristotélico. Se impone reconocer en el texto poético una clase de realidad:

— que no es *physica* (en el sentido de que no está constituido por una substancia natural, increada), sino obviamente cultural;

— que logra articularse como existente particular, con entidad propia;

— que, como tal, está sujeta a cierta clase y posibilidades de determinación;

— pero que tal determinabilidad no puede salirse del horizonte ontológico que le es propio (el cultural) y, por tanto, nunca puede tratarse de una disponibilidad instrumental; y

— por último, que dicha determinabilidad no comporta un factor determinante constante y plenamente constituido él mismo (como sucede con la "forma" aristotélica), sino factores que se muestran como plurales, determinados en sí mismos, en proceso de realización o de ruptura, etc. En suma, se trata de factores determinantes ocasionales, metadeterminantes (en tanto que determinan, siendo ellos mismos determinados) y signados por un carácter efímero. Definitivamente —y el cotejo viene a cuento—, no es lo mismo la visión aristotélica de la determinación de la forma sobre la piedra en la estatua o la disponibilidad del ladrillo, como material apto para construir la casa, que la insoslayable pero insubstancial, inesencial, exigua y fugaz determinación del contexto cultural y las situaciones poéticas ante la materia verbal que constituye el texto poético. Por lo demás, no parece ser posible de otro modo, tratándose de una exterioridad sin substancia como el texto poético. En ese sentido, puede hablarse de una transmaterialidad y una transformalidad definitorias del proceso de realización del poema.

22. En qué se basa la condición de cosa del poema? En todo aquello que da pie a su determinabilidad. En concreto, ello supone:

— verbalidad del texto poético;

— composición, sintaxis adecuada y única;

— carácter unitario;

— conjunción de grafía y sonido;

— retórica poética (incluyendo toda materia verbal "accesoria", como preposiciones, conjunciones y otras partículas...)[10]

— signos de puntuación y otros connotadores textuales (como palabras en negritas, cursivas, versales, etc.);

— silencios, claros, blancos;

— disposiciones gráficas extra-sintácticas (como en el

— caso de los poemas concretos, los caligramas, los grafo poemas, etc.);

— metro, rima, ritmo (cuando se trate de textos que los posean), etcétera.

En estas presencias descansa la materialidad del texto poético y, con ello, su determinabilidad de cara a su realización como poema.

Por lo demás, los elementos que se acaban de indicar constituyen las señales exteriores (presenciales) de una corporeidad especial (esto es, de una manera de estar ahí, ocupando un espacio), de una obstancia peculiar, de una vocación de permanencia (y, por tanto, una temporalidad) propias del texto poético. Desde luego, esta corporeidad y, por ende, espacialidad de la obra poética contrastan con la incorporeidad o transespacialidad que supone el proceso general de realización del poema. Todo eso es lo que, por otra parte, ha permitido hablar del "poema-objeto: por ejemplo, en relación con obras representativas de la poesía concreta. De hecho, un momento

10. De modo parecido a como en el discurso lógico se pueden distinguir términos categoremáticos de vocablos sin categoremáticos, es posible distinguir en la mayoría de los poemas una materia verbal insoslayable de una que actúa como contexto, enlace o cualquier otra función de parte de la verbalidad constitutiva del texto poético. Esta segunda clase de materia verbal puede ser catalogada de "secundaria" o "accesoria" y vendría a desempeñar un papel similar al de las palabras sincategoremáticas. Hay un criterio razonable para distinguir ambas clases de sustancias verbales dentro del texto poético. La parte primordial es insustituible, a riesgo de deshacer la composición —siempre única— y con ello aniquilar las posibilidades de realización poética por parte de la obra con intención poética. La "accesoria" es prescindible en lo fundamental o sustituible, sin que se anulen las mencionadas posibilidades. Un fragmento de *Muerte sin fin* de Gorostiza, servirá para mostrar esto:

privilegiado de la existencia del texto poético es cuando se ofrece como presencia, en tanto que objeto y exigencia de atención. Aunque sin perder de vista los matices que le confiere el contexto en el que está expuesta, ésta es una idea con la que básicamente se identifica Machado cuando sostiene que "un poema es antes que nada un objeto propuesto a la contemplación del prójimo".[11]

23. Como podrá apreciarse, la determinabilidad de la materia del poema no se funda en ninguna substancia, sino en una simple virtualidad. Más que como una sustancia, el texto poético aparece como una subsistencia, como una existencia independiente de los procesos de su configuración textual, al mismo tiempo que determinado procesos extratextuales de realización. No hay fondo substancial de las presencias que constituyen la presencia unitaria que se asume como obra poética. No hay, pues, un *eidos* de la composición textual, que dé cuenta de su naturaleza poética. En consecuencia, la entidad del poema se concreta en términos de condiciones internas (intra-textuales) de una posibilidad de determinación y realización que se proyecta al contexto de la obra poética. La materia del poema es pura posibilidad abierta a una determinación exterior. La materia poética se muestra como un vector, una tendencia que debe arraigar en los lenguajes, mientras opera la realización poética del texto con vocación de poema. En definitiva, el texto poético no es más que una presencia abierta y lanzada a la integración positiva de situaciones poéticas (y, en general, culturales) y a su inserción en una comunidad poética o, en su defecto, a la generación de ésta.

24. Más que en una substancia, la materialidad del poema parece basarse en su radical relacionalidad. El texto poético sustenta su existencia en relaciones variables de elementos (véase el parágrafo 21). A su vez, la entidad resultante de esas relaciones potencia conexiones con otros elementos presentes en su entorno ontológico

No parece suceder nada grave, si de este fragmento se eliminan (o se cambian por otras partículas), "más", "no", "pues ", "y" y queda convertido en:

> Nada ocurre, sólo este sueño
> desorbitado
> que se mira a sí mismo en plena marcha,
> presume su término inminente,
> adereza en el acto
> el plan de su fatiga,
> su justa vocación...

Ahora bien, el hecho de que se trate de materia verbal accesoria no niega su importancia de cara a la unicidad de cada poema concreto, así como en relación con aspectos tales como el ritmo. En todo caso, lo que se plantea aquí es llamar la atención sobre una especie de mena y de ganga poéticas. Es sabido que ambas deben coexistir con miras a la mejor realización del poema.

11. Antonio Machado, "Reflexiones sobre la lírica", en *Abel Marín. Cancionero apócrifo de Juan de Mairena y prosas varias,* p. 94.

de referencia. Así, el texto poético se manifiesta como un "espacio poético", como un campo de relaciones *ad intra* y *ad extra*, como punto de encuentro de tramas plurales de conexiones, más allá de una esencia determinable y determinada. La realidad poética de un texto, su condición de poema o no, dependerá del modo como dicho texto expresa y suscita tales conexiones.[12]

25. Esta forma de darse la realidad del poema se corresponde con el modo de presentarse, en general, de los lenguajes. Si el poema no es, desde el punto de vista ontológico, determinación absoluta ni determinabilidad instrumental e inmanente (como la *hyle* aristotélica) ni sustentáculo de cualidades ni articulador de impresiones dispersas,[13] sino que responde en suma a las ideas de "cosa" que ha concebido la ontología tradicional y, sin embargo, se conforma como ente unitario y ostenta una realidad peculiar, ello puede deberse a que tiene la misma naturaleza de lo que, en principio, lo constituye: la palabra.

Las palabras, en general, y los nombres, concretamente, no limitan su ser a una función representativa, como suponen algunas teorías. Efectivamente, los nombres (incluso entendidos en una acepción amplia, como la que se reconoce en el *Tractatus* de Wittgenstein) no son tan sólo imitaciones de las cosas ni mimesis de una supuesta esencia de las cosas, como supone Platón en su *Crátilo* (430 ab y 431 d), son también cosas en sí mismas y tienen pleno sentido en el orden de las cosas del mundo. La preferencia de palabras da lugar, por sí sola, a la cosidad de las palabras. Así, es esperable que de cosas como los nombres surjan otras cosas, como proposiciones, mitemas, filosofemas, poemas... En primer lugar, se aprecia una producción óntica, al margen de que derive en significados, sentidos, referencias u otro tipo de posibilidades de los lenguajes en actividad.

Está claro que la "causa material" del poema no puede ser sino la palabra. Ésta también es determinabilidad sin substancia, ajena a derivaciones propiamente instrumentales (a lo más, sólo manipulable de un modo peculiar, radicalmente distinto a como sucede con otros entes que sí actúan como herramientas). La palabra responde a cierta voluntad de proferencia —esto es, de exteriorización intencional de "presencias verbales"— del ser humano. La existencia de las palabras transcurre en un ciclo cuyo punto de partida y de llegada es un fondo caracterizable como vacío (en el sentido de un "no haber" ostensible, no de un "no ser"). Más allá de las preferencias, del papel, de la tinta, de la atmósfera y de los hilos invisibles que unen a los seres humanos, en situaciones de comunicación y comunión, no

12 A propósito de la relacionalidad y no substancialidad del poema, se recomienda tener presente la nota 15 del capítulo III de la segunda parte del libro de Serge Duvbrovsky, *Razones de la nueva critica*, pp. 132 y *ss.*

13 Sobre este punto particular, véase la especie de aplicación hegelianizante de la concepción kantiana de "cosa" que Benedetto Croce hace sobre la estética, cuando sostiene que "la actividad estética es fusión de las impresiones en un todo orgánico" (*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, pp. 65 y *ss.*)

aparece ningún fondo substancial de los lenguajes, de eso que Bergamín también veía como "criaturas del aire": las palabras.

26. Reivindicar, como se ha hecho, la cosidad del texto poético comporta reconocer o ratificar que:

a. no está para representar nada;

b. no es una realidad de segundo grado;

c. salva toda posible escisión entre cosa y significante; y

d. pese a su materialidad especial (verbal), puede entablar una relación de igualdad y paridad con las demás cosas del mundo (punto que se tratará en detalle en el capítulo v).

De hecho, el poema es parte constitutiva del mundo, propicia y forma parte de importantes situaciones en virtud de las cuales se configura lo que se puede presentar como "mundo". Así, las situaciones del mundo son condición de posibilidad de la realización poética del texto; pero, al mismo tiempo, el poema también actúa como factor generador de situaciones existenciarias. El poema aparece, entonces, como el eje de dos corrientes ontogenéticas complementarias: hacia adentro (en su basamento textual) y hacia afuera, hacia su fundamento histórico, comunitario... Dicho de otra manera, la materia poética se da como condición interna de la realización del poema en el ámbito extra-textual.

27. El poema empieza a darse a partir del proceso de composición de un texto capaz de suscitar procesos extra-textuales de realización y en virtud de que dicho texto se muestra como un ente unitario y único, dirigido a tal fin. Sin embargo, esto no supone una mismidad absoluta por parte del texto, es decir, una negación del devenir. Sin condiciones externas de realización, la obra poética no puede coronar su cometido de ser poema. Esto supone una fuerte interdeterminación, en la que los factores extra-textuales desempeñan el papel fundamental. En consecuencia, la unicidad de la composición poética sólo puede ser relativa y está sujeta a sus modos de suscitar procesos poéticos y de participar en ellos. Así pues, hay una unidad y una mismidad de la pieza poética, pero desplegándose proteicamente; esto es, dándose conforme a las peculiaridades de las condiciones y situaciones en que se realiza. El poema siempre aparecerá como uno mismo y el otro, en el tiempo. De hecho, en la dinámica texto poético-realización extratextual del poema podría decirse que la obra representa una concesión al principio de identidad, mientras que el complejo proceso realizativo (anterior y posterior al texto) lo es del de diferencia.

28. En cuanto cosa, el poema no mantiene el mismo tipo de relación que las demás clases de cosas con el mundo. Mientras éstas suponen un nexo necesario con el orden de realidad que se conoce (toda vez que hallan su sentido en el horizonte de la causalidad, la temporalidad y la espacialidad, así como en la representación del mundo que proporciona la ciencia), el poema parece situarse fuera del orden de la necesidad. El ser poético no viene dado o no se realiza por sus conexiones necesarias con otras cosas, de modo que pueda formar parte de determinado género o especie, aparte de la clase a que convencionalmente se adscriba en el ámbito literario. El poema encarna un modo peculiar de existencia. El ser poético viene dado por un proceso entre cuyos momentos resaltan los de mayor carga creativa: la confección intencional del texto poético y la realización situacional y condicionada del poema. Por eso, mientras una piedra remite a una relación necesaria en el plano de la existencia, el poema —sin perder su sentido y fundamento relacional implica siempre lazos únicos y permanentemente mutables y renovables con el campo existenciario en que se inscribe.

29. Por otro lado, reconocer la condición cósica del texto poético supone tener presente un proceso de diferenciación: la palabra poética supera su estado de indistinción respecto de los lenguajes de los que procede. En realidad, el fondo ontológico de toda *poiesis,* de toda creación intencional de obras poéticas, a partir de la única fuente material concebible (los lenguajes), es precisamente esta voluntad de distinción. En el léxico de la ontología clásica, se hablaría de la individuación del poema. Asumiendo provisionalmente ese vocabulario, convendría señalar que el principio de individuación de la "cosa poética sería su forma externa, el modo concreto de darse y presentarse la articulación de la materia verbal que constituye el texto poético.

30. La diferenciación objetual del poema (y su consiguiente dimensión individualizadora) concierne no sólo a una relación de aquél con los lenguajes, sino también con lo que se designa como "silencio". Este vocablo puede ser entendido de varias maneras:

a. como ausencia objetiva de voz y sonido; es decir, como no—percepción de ninguna onda sonora;

b. como resultado de una voluntad humana de callar, de enmudecer o resignar toda sonoridad expresiva o comunicativa;

c. como lo que está antes y después de toda proferencia, toda manifestación y realización verbal o musical (incluyendo en ese orden de fenómenos las pausas en el discurso verbal o en la pieza musical).

El silencio acontece siempre como estado de relación. El silencio se da como fenómeno, en los términos de un vínculo de la palabra con el espacio en blanco y con el tiempo. El silencio aparece como el espacio vacío dejado por la sonoridad y, en el caso del poema, por la palabra.

En los dominios del poema, el silencio parece desempeñar una función tanto técnica como ontológica. Esta intuición equivale, entonces, al reconocimiento de que en el ámbito propio de la realización y existencia del poema, el silencio se muestra como un fenómeno positivo. Efectivamente, en el terreno técnico, el silencio interviene en la composición, igual en el aspecto visual del texto como en el fonético. Los espacios en blanco, poniendo de bulto cesuras en el discurrir de la palabra poética, representan una incisión del silencio en la materialidad que constituye el texto poético. Asimismo, toda pausa en el decir de la palabra poética, esto es, en el momento de la realización de su dimensión sonora, pone de manifiesto una cuña de silencio en el seno del texto poético. De ese modo, el proceso de creación textual, en su aspecto meramente técnico, habrá de buscar necesariamente un equilibrio entre una materialidad positiva (palabra, sonido) y una suerte de materialidad negativa (silencio). Dicha búsqueda de equilibrio, en los términos señalados, adquiere una importancia capital, sobre todo cuando se trata de hacer poesía al margen de reglas formales prefijadas. De hecho, como lo ha percibido Gustave Khan, el verso libre tiene al silencio como criterio fundamental de concreción e identificación, puesto que no puede tratarse sino de "un fragmento, lo más corto posible, limitado por dos detenciones de la voz".[14]

En lo que hace a la dimensión ontológica del poema, el silencio da muestras de intervenir en:

— el proceso de diferenciación del ente poético con respecto a los lenguajes. Supuesto que el silencio es el límite de toda proferencia, es dable pensar que contornea al texto poético, de cara al discurrir de los lenguajes;

— el proceso de distinción de la cosa poética con respecto a los demás existentes. El poema sólo es posible en la medida en que aparezca como entidad diferenciada por los límites del silencio. Para decirlo metafóricamente, el poema sólo puede darse como isla rodeada por las aguas del silencio. Así, el silencio se manifiesta como el fondo sobre el que destaca materialmente el poema;

— la estructuración del texto poético. De hecho, componer la obra poética consiste en lograr un equilibrio adecuado entre la materia verbal y el silencio.

14 Gustave Khan, *Apud* Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, p. 59.

31. El modo de ser del poema —es decir, el hecho de que implica necesariamente un encuentro de concreciones verbales con factores extraverbales de realización— pone de relieve una serie de características del texto poético; a saber:

a. En su configuración "material", el texto poético se presenta como un compuesto verbal que configura una unidad cerrada, surgido tras un proceso de textualización. No hay poema que previamente no sea un texto; es inconcebible un poema de una sola palabra. Por su parte, ya Aristóteles, en su Poética (cap. 7), había destacado el carácter holístico del texto poético. Ahora bien, dicha completud del texto poético no desdice su apertura a factores contextuales de realización. De ese modo, la obra poética aparece como una entidad cerrada de cara a lo que internamente la constituye y abierta ante lo que le reclama y le espera en su entorno de referencia y realización. De hecho, el texto poético se da como espacio relacional por antonomasia, como topos en el que confluyen fuerzas intencionales diversas (tanto las que proceden del poeta-lector como las que se originan en el contexto comunitario).

b. Aunque el texto poético se presenta como un ente "materialmente completo", no puede ser asumido como una realidad definitiva. De cara al cumplimiento del poema, el texto poético se manifiesta como una realidad virtual, mera posibilidad e intencionalidad (remisión a una realidad distinta de si). Todo poema completa su realización en un horizonte ontológico ajeno a la materialidad de su componente textual.

32. Composición y textualización implican sintaxis poética, es decir, un ordenamiento especial y único de materia verbal. La concreción del poema pasa por un tratamiento artificioso (no necesariamente una transgresión) de los recursos que contienen los lenguajes. Tal manipulación pone de manifiesto una intención artística y sitúa al texto poético en una relación concreta con los lenguajes y con una comunidad poética. Así, el componente verbal del texto poético adquiere un carácter retórico.[15] La materia verbal del texto poético es necesariamente trópica (y no representativa). En consecuencia, sería lícito definir tentativamente al texto poético como tropo en situación (textual y contextual).

33. No existe palabra absoluta, así como no puede haber algo como un "color absoluto". Cada color aparece en algo y está determinado por ese algo, al tiempo que también lo determina a él en tanto que cualidad que lo constituye. El texto poético es uno de los dominios de manifestación de los lenguajes, donde éstos pueden darse y mostrarse con plena integridad. La obra poética implica una materia verbal en situación y con un propósito de realización poética que apunta hacia

15 Desde luego, en el caso de la poesía, el "arte de decir bien" (*ars bene dicendi)* que es la retórica, entendida en sentido riguroso, está dirigido no a la persuasión, sino a la composición con interés estético.

una absolutización de la palabra. Este proyecto no se realizará nunca y probablemente radique en ello la voluntad de recurrencia del poema. En ese sentido, puede entenderse el poema como componente de un proceso fallido, pero paradójicamente enriquecedor, dirigido a liberar a la palabra de todo condicionamiento. El poema no satisface plenamente tal auto-exigencia, pero al menos alcanza las cotas de trascendencia posibles (si se consiente en hablar así) , en un horizonte ontológico ajeno a los absolutos, como el mundo presente. No es posible saber a ciencia cierta de lo que es capaz la palabra, pero sí se puede percibir esta puja de la palabra por absolutizarse y lograr en ello lo que ningún otro género de palabra podrá: rebasar los límites del significado y el sentido, aun cuando nunca consiga zafarse de las determinaciones inherentes a todo lenguaje. A riesgo de cometer un exceso teórico, sería posible parafrasear a Sartre, diciendo que hay una especie de "pasión inútil" de los lenguajes conectada con la ambición absolutizante que se percibe en la palabra poética. El poema se presenta, pues, como el ámbito ontológico donde se des—realiza todo valor o función asignable a los lenguajes que no se identifique plenamente con los procesos de su realización como tal poema.

34. En tanto que ente relacional (no esencial), el poema supone una conexión muy compleja con el tiempo. Para quienes mantienen una visión esencialista de la forma poética y adjudican a ésta el papel de fundamento de la condición poética del texto, resulta lógico desembocar en la idea de una temporalidad raigal del poema (tal es, por cierto, el caso de los formalistas rusos, entre muchos otros).[16]

Si se parte del supuesto de que el metro, el ritmo y la rima, junto con un contenido adecuado, son de hecho el poema, cae de suyo identificar a éste como un fenómeno configurado por la sucesión de percepciones y afectos de la sensibilidad de quien se disponga a actualizarlo como obra de valor estético. En tal caso, el tiempo es considerado mera continuidad cronológica.

Ahora bien, reconocerle una importancia decisiva a esta forma de presentarse el tiempo en el ámbito del poema equivale a aceptar una esencia poética, lo cual ha sido rechazado en las presentes reflexiones. No hay razón para hablar de esencias poéticas y, por consiguiente, el tiempo no puede ser la esencia del poema. Esto no debe entender se como una negación de la necesaria presencia del tiempo en el proceso general de realización del poema. Sin embargo, es evidente que tal presencia del tiempo no es privativa del poema; y en lo que concierne a los momentos concretos de la realización de éste, el desarrollo de la duración debe darle paso al acontecer poético y, con ello, a un tiempo situacional, un modo específico de la situación (esto es, la red concreta de relaciones) que, bajo determinadas condiciones, posibilita el evento poético.

Esto último implica, por su parte, un rechazo a la tesis del instante poético como

16 *Cf., v.g.,* I. Tinianov, *El problema de la lengua poética,* pp. 29 y 22.

tiempo propio del acontecimiento poético. De manera similar a como se ha procedido ante la noción de un tiempo poético sucesivo, se descarta ahora el supuesto de una especie de paréntesis de eternidad en el tiempo lineal. Ésta es una operación teórica coherente, porque sólo puede tener sentido hablar de esa imposibilidad que suele darse en llamar "instante" bajo la referencia tácita o explícita, consciente o no, de un desenvolvimiento crónico, sucesivo. Así pues, el único modo de darse el tiempo relevante para el poema es el tiempo del acontecimiento poético, el tiempo en situación, más allá de la mera duración, la sucesión de momentos asociados a la conformación textual de la obra poética.

Por otra parte, esta condición situacional del tiempo propio del poema resitúa los nexos entre las diversas direcciones creativas que se encuentran con motivo del texto poético. En el contexto de la situación, pierde sentido hablar de un "antes" y un "después", se torna superflua la tradicional escisión que enfrenta a la escritura de la obra con los procesos colaterales de realización del poema. El carácter procesal y situacional de las concreciones de éste comporta una diferenciación de momentos poéticos, en el marco de una situación dada. En el centro del proceso poético no será posible hallar antecedentes y consecuencias "puros" (como si se tratara de una cadena causal mecánica), sino interrelaciones complejas enmarcadas por una finalidad (poética) que define un horizonte temporal.

Ahora bien, hablar de "tiempo situacional" supone algo más que la reivindicación de un tiempo relativo (no absoluto) a los menesteres de la realización ontológica del poema. Comporta, en realidad, el necesario reconocimiento del devenir de una entidad que, en principio, sólo parece informarse como permanencia: el texto poético. El poema empieza por darse como presencia a un mismo tiempo constituida y en trance de constitución. El poema está en y fuera del texto poético, lo que impone percatarse de que resulta de la fluctuación de una permanencia textual, en el horizonte de un devenir sujeto a determinaciones diversas. Ese devenir, a la vez determinado y determinante, es lo que puede designarse con el nombre de "historia". Con esta denominación se da cuenta aquí de una serie de condiciones, tanto relativas al texto como ajenas a él, que definen su suerte en su proyecto de llegar a ser poema. Así pues, la noción de historia no puede ser interpretada aquí como un recuento de sucesos en el orden de la cultura y de la comunidad poética. Más bien, debe entenderse como el modo de darse el devenir poema de cada texto poético, en virtud de determinaciones procedentes de dicho orden cultural y de la mencionada comunidad poética. El papel desempeñado por los valores poéticos, los gustos, los requerimientos culturales, las concepciones acerca del poema, el movimiento de producción y circulación textual, etc., en la conformación de las situaciones poéticas, determinan el tiempo situacional, el tiempo de realización del acontecimiento poético; y, en ese sentido, la historia, el tiempo historizado es el que puede ser considerado como tiempo del poema.

Esto es lo que permitirá caracterizar al poema como una realidad histórica, al tiempo que autorizará explicar sucesos culturales como el olvido de poemas otrora vivos en una comunidad poética o el rescate de textos poéticos que, en una situación histórico-cultural dada, fueron preteridos o incomprendidos. También permite entender cierta tendencia a la reificación de algunos poemas, a su conversión en símbolos (de modo parecido a como sucede, por ejemplo, con los emblemas religiosos), en fin, a una curiosa forma de operar en la historia manifestándose como entes transhistóricos. Es el caso de la *Ilíada*, la *Odisea*, *La divina comedia* y, en general, los grandes poemas de siempre. Estos textos son re-poetizados permanentemente. Re-creados en nuevas situaciones, bajo condiciones inéditas, alcanzan el carácter de cosas que han enriquecido el mundo y de las que éste ya no puede prescindir. Es decir, terminan respondiendo a los mismos factores de realización poética de cualquier texto poético actual, con lo que se advierte que su materialidad tiene una solidez mayor que la del texto recién salido de las situaciones en que interviene el creador contemporáneo.

Ahora bien, para que lo antedicho ocurra debe de darse un grado reconocible de persistencia de los rasgos más identificables con una materialidad del texto poético. En realidad, éste se manifiesta como la condensación de una expresión verbal con vocación de permanencia, interesada en persistir desde un principio y hasta donde le sea posible. Sin la posibilidad de permanecer —aunque sea en virtud de las bases materiales obviamente endebles del texto poético— no se podría afirmar que "una obra nunca está *terminada* necesariamente, porque quien la ha hecho nunca está consumado, y la fuerza y agilidad que ha sacado de ella le dan precisamente el don de mejorarla, y así indefinidamente", como lo hace Valéry.[17]

35. Entre lo que define la intencionalidad del texto poético está el hecho de que es obra creada. Como tal, el texto poético va en busca de las condiciones, procesos y sujetos de su realización poética, más allá del cumplimiento de alguna eventual función representativa. En ese sentido, el texto poético no sólo se da como cosa creada, sino también como ente propiciatorio de eventos y relaciones que habrán de derivar en realidades (como el poema, con todas su secuelas) de pleno valor ontológico. Así pues, el texto poético se da como intencionalidad que sale al encuentro necesario de otras intencionalidades.

36. Reconocer la intencionalidad del texto poético supone:

— tener presente la condición dinámica de su realidad (no es sostenible la imagen del poema como "acto puro", sino como procesos adecuadamente articulados de realización);

— observar la conjunción de una insuficiencia ontológica relativa, junto con

17 Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, p.1450.

una "capacidad ontológica", que garantiza su permanencia y la posibilidad material de su realización;

— aceptar que, en último término, la realización plena del poema remite a condiciones y situaciones externas a la obra poética en sí, aunque ésta tenga que dirigirse necesariamente a tal fin.

Con sus señales, resplandores, guiños y señuelos, el texto poético actúa como una criatura que sale en busca de ojos que la miren, oídos que la atiendan, manos que la acaricien, amores que la reafirmen, palabras que la juzguen y más. El texto poético aspira a lograr todo eso porque puede hacerlo, porque si hace falta puede llamar a la puerta exacta, porque siempre puede haber alguien, muchos, que lo esperen o puedan requerirlo cuando menos lo piense, y no una, sino múltiples veces.

37. Como puede notarse, la realidad del poema no se sustenta en un soporte ontológico único y fijo. Al contrario, dicha realidad descansa en un complejo haz de elementos, procesos y situaciones que apenas pueden consignarse —limitadamente— del modo que sigue:

— un contexto comunitario conformado por los poetas lectores y los lectores-poetas;

— la educación poética de los poeta-lectores y de los lectores-poetas;

— las trayectorias personales de los integrantes de la comunidad poética;

— un contexto histórico y cultural general; procesos concretos de creación poética; letras, palabras, expresiones y demás signos únicos, exclusivos, aunque referidos a un orden de sentido (una semántica y una pragmática dadas);

— infraestructuras de realización material de lo poético (talleres, máquinas y aparatos diversos, instalaciones y equipos de la más variada clase);

— procesos de promoción y reinserción del texto poético en la comunidad poética de referencia. Tales procesos se sustentan, por su parte, en una determinada cultura e infraestructura editorial; procesos complementarios de recreación del texto y de realización del poema (asimilación, actualización y

— reactualización, evaluación estética, relaciones intersubjetivas, expresiones críticas, encuentro de intencionalidades poéticas diversas, etc., con respecto al texto poético);

— condiciones diversas de admisión y dinamización del texto (comunidades poéticas activas, tradiciones, expectativas poéticas, estructuras destinadas a la labor crítica, modas, dispositivos de revaloración o negación de sus pretensiones estéticas, etcétera);

— situaciones de realización del poema (pre-textuales y post-textuales).

Todos estos ítems y los que pudieran agregarse deben ser asumidos en su dinamicidad y en su complejidad. No es posible llevar a palabra, trasladar a este papel, la intrincada vitalidad con que se conectan tales aspectos ni la dirección (ciertamente no-lineal) de las tendencias de relación ni la velocidad con que se dan las referidas interconexiones ni los límites definitivos de sus comienzos o finales ni la duración de su desenvolvimiento ni las veces en que esto ocurre o puede ocurrir. Sin embargo, tal imposibilidad —que puede atribuirse al límite de los lenguajes en vigor— no exime de la certeza relativa de la existencia y activación de los mencionados elementos, procesos, condiciones y situaciones asociados con el poema, en toda la extensión de su amplia trayectoria de realización.

38. La obra poética es más que un simple promontorio de signos abandonado, dejado a la deriva, como sostenía Valéry. La célebre expresión del poeta francés es válida hasta donde sirve para resaltar el carácter radicalmente inacabado de toda obra poética Sin embargo, es poco provechosa si contribuye a ocultar que hay un "más allá" del texto, en el que se completa relativamente la realización del poema. Lejos de la simple dejadez, el texto poético aspira intencionalmente a una satisfacción de las condiciones generales de su realización. Toda obra poética, desde el momento de su configuración como texto, apunta intencionalmente a suscitar una pertinencia poética en un campo de realización y responde a un proyecto de producción de entidades de valor estético.

39. La plataforma editorial de la intencionalidad del texto es su propia exterioridad. Dicha intencionalidad se proyecta o expresa a partir de las señas que ostenta el texto. De entrada, la composición concreta de la pieza poética (su "imagen formal" unitaria) responde tanto a finalidades intrínsecas del texto como a la afección de la comunidad que deberá asumirla. No hay composición poética gratuita, sino marcadamente intencionada e interesada, y tales intención e interés apuntan tanto hacia dentro como hacia fuera del texto. Algo similar puede decirse acerca de señales y señuelos, generalmente asociados al texto con vocación poética, tales como la presencia de un título sobre unas líneas en forma de verso o de algo que pretende serlo, el equilibrio de claves y signos, la ostensión de cierta retórica identificable con los modos de darse la poesía, la aparición en un medio (revista, plaquete, libro, recital, memorias de congresos, actas de concursos...), que remite de inmediato al ámbito literario y específicamente al poético, así como todo lo que en la obra poética misma pone en evidencia la búsqueda interesada de una penetración en los dominios (extra-textuales) de su realización. No estará de más advertir que estos indicios pueden desempeñar muchas veces el papel de criterios de decisión de la condición poética de los textos con pretensión poética.

Si se admite lo que se acaba de señalar, habrá que aceptar también que ninguno de los rasgos externos de la obra poética es en sí mismo esencial al poema y que su carácter de tal se pone a prueba en el horizonte de las condiciones generales (intra y extra-textuales) de su realización como poema. En consecuencia, presencias tales como la palabra eufónica, determinado paramento retórico, la simetría, el verso, la rima, etc., tienen una importancia indiscutible como constituyentes del texto, como señales de una intención y de la consiguiente posibilidad de la realización del poema, pero no son esenciales para tal fin, es decir, no resultan en poema por sí solos. De hecho, todos los rasgos formales, exteriores, del texto con fundada vocación poética están determinados por su campo extra—textual de realización. A esta evidencia responde justamente la naturaleza intencional de toda obra poética.

A ese respecto, se puede examinar, a modo de ejemplo, el caso del verso. En la época del predominio de las formas canónicas, el verso aparece como una "unidad rítmica disociada de la unidad sintáctica",[18] según la apreciación de Amado Alonso. En la era del verso libre, del poema en prosa y otras heterodoxias formales, la tendencia constante es a una correspondencia entre la sintaxis y el ritmo. Esta clase de hechos da cuenta de una interdeterminación comunidad-texto poético, en la que aquélla dicta la última palabra. La condición intencional de la obra poética se atiene a esta realidad.

40. El caso del poema en prosa comporta algunos problemas, de cara a lo afirmado en el punto anterior. En verdad, el poema en prosa renuncia a los rasgos distintivos del texto poético, que delatan su carácter intencional. No obstante, si no hubiera algo que lo distinguiera en todos los sentidos concebibles (como obra poética, como composición de índole distinta de los discursos ordinarios, etc.) no sería dable la diferenciación que efectivamente admite. Si un texto es asumible como poema en prosa y no otra cosa es porque algo ostenta en su forma—contenido que posibilita la distinción en referencia. No basta, por ejemplo, con la declaración explícita del autor en cuanto a que pretende ofrecer un poema —pese a que la forma del texto induzca, en principio, a la duda o incluso a la certidumbre en contra—. De hecho, en este punto, las declaraciones del autor sobre la obra que él ha creado —pero sobre la que no tiene más derechos que cualquier otro miembro de la comunidad poética a que pertenece—[19] pueden ser fatalmente contraproducentes. La intención poética tiene que evidenciarse desde la obra misma, con base en algo que se muestra en su configuración textual ¿Qué puede ser ese "algo" en el caso del poema en prosa? Tal vez ayude a responder a esta pregunta el examen de este texto:

18 Amado Alonso, "La musicalidad en la obra de Valle—Inclán", en *Materia y forma en poesía*, p. 281.

19 Por cierto, ya Víctor Hugo había advertido la enajenación relativa de la obra con respecto de su autor, según se desprende de su impresión de que "es cuestión de saber hasta qué punto el canto pertenece a la voz y la poesía al poeta". *Apud* Albert Béguin, *Creación y destino*, t. I (Ensayos de crítica literaria), p. 149.

> Una puesta de sol es como ver dormirse al niño. Escúchame, María: esto es cierto y no es cierto, porque Luis Cristóbal se duerme a oleadas y no hay luz comparable a esa luz, que va entonces fundiéndose en sus ojos como el hielo se funde en el agua.

Éstas son las primeras líneas de un largo texto de Luis Rosales[20] que, según cierta tradición, casi no presenta indicios exteriores de ser poético. Sin embargo, un acercamiento inmediato a la manera de presentarse dicho texto pone al descubierto claras "figuras" de intención poética. Toda la composición del texto transcrito descansa en una retórica de marcada vocación extra-narrativa, ajena a la mera discursividad. La primera oración es un símil: "Una puesta de sol es como ver dormirse al niño"; luego, aparecen nuevos tropos: "Luis Cristóbal se duerme a oleadas", "no hay luz comparable a esa luz", "[luz] que va fundiéndose en sus ojos", "[fundiéndose] como el hielo se funde en el agua¨. La presencia de cinco figuras (entre metáforas, símiles e hipérboles) en tan escasas líneas no puede obedecer al azar y da una buena base para identificar una intención poética en el texto transcrito, pese a que carezca de otras señales en tal sentido. Por lo demás, no parece haber nada que impida sospechar que algo parecido sucede con todos los textos de esta clase.

41. En tanto que disposición intencional de señales que a su vez dan cuenta de una intencionalidad, la composición poética es, al mismo tiempo, realización de cierta intención y apertura a la concreción de otra distinta. En efecto, el texto poético supone el cumplimiento de un proceso o red de procesos que encuentran en aquél su sentido, lo cual implica ya la preexistencia de una comunidad de referencia. A su vez el texto poético, como cosa ya configurada penetra en la espesura existencial conformada por la comunidad poética y las condiciones y los procesos con que debe asociarse para realizarse como entidad de valor poético. En ambos casos, se trata de horizontes de la realidad que confieren sentido tanto al desenvolvimiento de la creación de la obra como al ente (el texto) en situación de probar una más completa realización.

42. La realización del texto poético como poema remite a procesos externos a sí mismo, situados en un horizonte en que la comunidad aparece como el principal agente de realización. Sin embargo, dicha comunidad actúa en las situaciones poéticas y en los procesos que le son propios, en razón de una intencionalidad propia. De ese modo, hay en juego dos intencionalidades relativas a los sujetos poéticos desenvolviéndose alrededor del texto poético que, como se ha visto, también se proyecta como existencia con una intencionalidad genuina. Así pues, el texto poético es la plataforma material de una corriente intencional que penetra en la comunidad; al tiempo que también es el vano abierto que habrá de recibir el flujo intencional que emana de dicha comunidad poética.

20 Luis Rosales, "El cine de las palabras", en *Antología poética*, p. 53.

43. Si un puñado de palabras en determinada disposición no constituye por sí solo el poema y halla (intencionalmente) su fuente de realización en una especie de "complemento de realidad" exterior al texto poético, ello indica que éste es virtualidad poética, que en términos ontológicos sólo es lo que puede o anuncia ser. Además, cabe recordar (*vide supra*, parágrafos 20, 21, 22) que la materialidad de la obra poética es endeble, descansa en una signidad sin mayor fundamento cósico y se reduce, por ende, a simple posibilidad, Así, todo poema se presenta, en principio, como un texto poético permanentemente actualizable.

44. Conforme a lo que se ha venido diciendo, el texto poético aparece como una suerte de "anticipo" de la realidad del poema. En consecuencia, hablar de la obra poética como mera posibilidad no equivale a hablar de vacuidad, de carencia total de realidad. El ser posibilidad ya implica un grado suficiente de determinabilidad y, por tanto, de cosidad, sin el cual serían impensables el acontecimiento poético y los procesos de que surge. En realidad, dicha cosidad viene cimentada por la misma condición lingüística del texto poético. Antes que nada, éste puede devenir poema porque los lenguajes lo permiten, lo posibilitan. Pero, además, la referida materialidad "inicial" actúa como condición de posibilidad de procesos que tienen lugar en un ámbito ontológico que no coincide con su materia sígnica. De ese modo, el texto poético asume el doble papel de:

— ser ontológicamente un poder-ser que habrá de traducirse (o no) en un acontecimiento poético, según condiciones y situaciones adecuadas;

— prodigar un mínimo de materialidad imprescindible como condición de posibilidad de los procesos que habrán de conducirlo (o no) a su realización como poema.

45. La realización del poema de que se ha hablado a lo largo del presente capítulo sólo puede ser relativa, no puede darse a plenitud y definitivamente. Tal vez una de las peculiaridades ontológicas del poema sea la de estar condenado a diversas posibles realizaciones insatisfactorias. Como quiera que la realización del poema está sujeta a factores culturales e históricos extra-textuales, no materiales ni inmanentes, cada alteración en dichos factores amenaza con mudar los modos que haya podido tener de darse tal realización. Sólo hay realizaciones poéticas provisionales y azarientas.

46. Entender el texto poético como posibilidad e intencionalidad no comporta propugnar una adecuación entre una entidad constituida, como es el referido texto, y un orden de realización complementario (sujetos, condiciones, procesos y situaciones) preestablecido y plenamente definido en cuanto a sus rasgos y contornos fundamentales. Más que de adecuación, los nexos entre el texto poético y el orden cultural que confiere pertinencia a lo poético son de mutua inter-determinación. Esto permite entender por qué, en determinado momento, el texto poético susci-

ta cambios en las comunidades poéticas, motiva procesos inéditos de realización poética, genera condiciones nuevas, potencia situaciones inesperadas, etc. Es esta manera que el texto tiene de concretar sus tendencias de afirmación ontológica lo que explica —entre otros factores— el surgimiento de nuevas propuestas poéticas, modas desconocidas, corrientes extrañas a la tradición poética, etc. Asimismo, la historia de la poesía demuestra a las claras el peso de las determinaciones contextuales —esto es, culturales— en la suerte de la producción textual.

47. En conclusión, se puede responder a la pregunta acerca de qué clase de cosa es el poema, afirmando que:

— El poema es una realidad transtextual sustentada en la posibilidad de realización poética que encierra determinado texto, en un entorno (comunidad, situaciones y condiciones) dado.

— El poema exige que se le inscriba en el orden de cosas propio del simple acontecer. Si bien el poema es una realidad trans-textual, no puede concretarse sin el soporte material de un texto puesto a prueba en cierto contexto.

— El poema como tal carece de materialidad. En tanto que acontecimiento efímero, siempre provisional, el poema se sitúa más allá de toda cosidad. Sin embargo, para darse como evento necesita de la materialidad del texto poético. Así, el poema es siempre diferencia, pero sobre la base de permanencia conferida por la virtualidad poética que constituye el texto.

III.

El principio de transignificación

48. Algo debe de ocurrir en el seno de los lenguajes para que éstos pueda dar lugar al poema. Para establecer en qué consiste ese "algo" será necesario, primero, ofrecer una noción satisfactoria de lo que aquí se expresa con el término "lenguajes".

No viene al caso presentar aquí una teoría acabada y original del lenguaje. Tampoco tiene sentido esforzarse por mostrar siquiera un conjunto representativo de las teorías que se han forjado a propósito de tal tema. Una empresa así rebasaría los límites y desviaría el curso de estas reflexiones. En consecuencia, será suficiente con establecer convencionalmente una noción general que sirva a los fines del presente tratado.

Para efectos heurísticos, se puede convenir en concebir el lenguaje como:

— el orden de la realidad constituido por todos los signos verbales, con independencia de sus funciones semánticos o referenciales.[1] Ello incluye la totalidad dinámica, es decir, en permanente movimiento y renovación, de materia verbal que determinada comunidad humana ha generado en su desenvolvimiento histórico;

— el orden de todas las posibilidades de significación y de sentido[2] en que interviene la palabra. Esto abarca la totalidad de usos lingüísticos posibles,

1 Aunque inmersa en un discurso destinado a fundar una filosofía de la matemática, la propuesta husserliana de diferenciar el signo como señal y como "signo significativo" (cf. Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas*, inv. I § I, 2 y 16) puede resultar muy fecunda a este respecto; lo mismo que los esclarecedores comentarios que sobre ella hace Alejandro Rossi en su artículo "Sentido y sinsentido en las 'Investigaciones lógicas'·: incluido en *Lenguaje y significado*, pp. 9 y ss.

2 Como advierte Eco, la palabra *significar* es ambigua" *(op. cit.,* p. 28). Razón de más para recurrir aquí a algunas convenciones que permitan comprender las ideas expresadas en este trabajo. A propósito, aquí se acepta en general la indicación wittgensteiniana de que "el significado de una palabra es su uso en el lenguaje'' *(Investigaciones filosóficas,*§ 43, p. 61). Sin embargo, no estará de sobra señalar la posibilidad de que la noción de "significado" adquiera otras acepciones en ámbitos discursivos distintos a los lenguajes naturales. De ese modo, la significación puede darse como sinonimia y como definición esencial *(cf.* U.Eco, *ibid.,* p. 52). En cuanto a sentido, aquí se considera útil la idea de que "sólo la

con base en la materia verbal referida, así como las reglas con que están asociados.

La universalidad de esta estipulación no debe ser óbice para tener presente el hecho de que "el lenguaje" se concreta en lenguajes", es decir, en diferentes formaciones lingüísticas singulares. Tales formaciones dependen de los nexos que mantienen las más diversas comunidades humanas —diferenciadas según distintas actividades regulares y formas de vida—[3] con los procesos de significación. De ahí que sea preferible hablar de "lenguajes", en plural.

En tanto que totalidad, el lenguaje puede ser visto como un sistema dinámico y abierto de actos, procesos y posibilidades que integra todo lo dicho y lo decible, así como el decir mismo, al mismo tiempo que engloba todas las posibles concreciones lingüísticas situacionales en su más amplia pluralidad.

Por otro lado, reconocer la existencia de un orden de la realidad" conformado por una clase especial de "materia" (verbal) comporta admitir y reivindicar un modo especial de entidad, de determinabilidad. Incluso permite proponer la idea de un proceso *sui generis* de reificación, de naturalización, que implica la sedimentación histórica de procesos verbales y relaciones sociales y culturales sustentadas en usos y juegos concretos de lenguaje. La condición especial de dicha materia estriba en que su determinabilidad no se puede reducir a ningún intento de empleo intencional e instrumental. Sin embargo, pese a que son más que mera disponibilidad (como lo puede ser cualquier sustancia, cualquier "medio": un trozo de hierro, un costal de harina), pese a que están constituidos por una materialidad in-substancial, los lenguajes sí parecen signados por una determinabilidad relativa. Es decir, los lenguajes no se limitan a ser simple herramienta, tan sólo medio utilizable para tal o cual fin; pero al mismo tiempo el remanente material, cósico, que también distingue a la palabra en situación[4] (no existe palabra en abstracto, absoluta), da lugar a cierta disponibilidad de la materia en cuestión. Por tanto, los lenguajes

proposición tiene sentido", además de que "sólo en el contexto de la proposición tiene el nombre significado" (L. Wittgenstein, *Tractatus logico—philosophicus,*sec. 3.3, p. 57). De todos modos, el lector no debe olvidar que no se trata de presentar aquí la diversa gama de definiciones posíbles de sentido" y "significado" que han producido la filosofía del lenguaje, la lingüística y la semiótica, sino de recurrir a determinadas opciones que permitan el desarrollo de estas reflexiones. En consecuencia, aquí las ideas de "significado" y "sentido refieren cualquier clase de nexo de las palabras y demás formaciones de lenguaje con la realidad extra—lingüística, con el resto del "mundo".

3 Como puede notarse, aquí se aceptan convencionalmente componentes esenciales de la teoría del lenguaje del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas.*

4 Con el término "palabra en situación" se están reconociendo aquí ciertas determinaciones contextuales permanentes de toda palabra y formación de lenguaje. No tiene sentido el vocablo unitario fuera de una oración, frase o proposición. A su vez, éstas se presentan en el marco de discursos concretos y la realización de discursos afines se muestra como "juegos de lenguaje", que a su turno constituyen el orden general de lo que aquí se ha preferido denominar "los lenguajes".

aparecen como una plataforma ontológica que, en tanto erario y flujo simbólicos, antecede a toda composición verbal con sentido y en virtud de la cual será posible también la creación poética, la articulación intencional de la obra poética, lo que, a su vez, es condición del poema por venir.

49. El poema es posible porque entra en la gama de las posibilidades propias de los lenguajes. No se podrá saber de qué son capaces los lenguajes, pero se tiene la certeza de que el poema debe contarse entre sus facultades. Así, los lenguajes constituyen la primera virtualidad material del poema Entonces, el problema será determinar, hasta donde ello sea hacedero, cómo es posible el poema a partir de lo que puede evidenciarse en los lenguajes.

Una evidencia distinguible en los lenguajes es que ocupan un lugar propio en el mundo y, por consiguiente, se dan conexiones concretas entre éste y aquéllos. La capacidad de generar significados y entes dotados de sentido, así como de participación destacada en la configuración de situaciones o estados de la realidad está directamente asociada a la existencia y naturaleza de los lenguajes.

A partir de tal evidencia, debe suponerse que:

a. La significatividad[5] de los lenguajes es, en principio, una condición de posibilidad del poema, aunque también es cierto que esa misma capacidad semántica de la palabra en situación puede ser el principal obstáculo de la potencialidad poética de un texto dado.

b. La posibilidad de realización de la poesía del texto poético se decide en el terreno de la significatividad de los lenguajes.

50. ¿Podría darse el poema a partir de un "lenguaje privado"? Una cosa así pone en entre dicho a base ontológica del poema: los lenguajes y su capacidad semántica. Un lenguaje conocido por una sola persona es sencillamente un no lenguaje; esto es, algo que no puede devenir poema porque eventualmente se sustenta en signos que significan nada.

Alguien podría proferir algo como esto:

> Gutrukima mogarkim tzeru ñasorasuma
> Illasustra totporetiza kaalaboro
> Txastarribuka desotorava rot garlana
> Fiovottoriela beranejake zitakaro

Al mismo tiempo, dependiendo del caso, se puede hablar aquí de "palabra en situación" cuando se trata de un vocablo o expresión que integra un texto unitario con intención poética (lo cual ya supone una determinación) y cuando el texto poético como tal se entrega a los procesos complementarios de realización poética, encuadrados en situaciones comunitarias. En cualquier caso, no resulta concebible ninguna formación de lenguaje, sin referencia a una situación concreta.

Pese a cierta apariencia de texto apegado a formas poéticas, ¿podrán derivar los cuatro "versos" anteriores en poema? Sería dable argüir en favor de tal posibilidad diciendo que se trata de una composición con base en unidades rítmicas de catorce sílabas, que riman según el esquema AC-BD. También podría aducirse que el texto evidencia cierta intención poética. No obstante, la independencia total de esta materia significa ante los lenguajes vigentes, en una comunidad de referencia, hará impensable su realización como poema. No aparece, en las caprichosas líneas que se acaban de plasmar, un basamento semántico susceptible de potenciar procesos de realización poética y ser afectado por ellos. Tampoco es posible una comunidad, una red de relaciones intersubjetivas específicas, alrededor de una cosa como la transcrita; por tanto, no podrá acontecer el poema. Y, desde luego, resulta obvio que no basta una presumible intención poética en el moldeado (composición) de una proferencia para que ésta termine siendo poética.

La base de las comunidades poéticas son los lenguajes a los que están asociados. Sin este basamento, no hay comunidad poética ni será posible el poema.

51. Los sustantivos "túnel", "sangre", "dedos" y "tierra' junto con el artículo "la", la conjunción "y", la preposición "de" y el adverbio "debajo" no evidencian nada especial. Dichas palabras tienen significados perfectamente comprensibles y, en diversas combinaciones, pueden producir varias proposiciones con sentido. Una variación puede ser: "La tierra abre túneles. Debajo tiene dedos y sangre... Esta expresión no tiene mucho de extraordinario, salvo una asociación peculiar de dedos y sangre con tierra. Sin embargo, Neruda, al final de su texto "Maternidad", logra articular lo que sigue: "La sangre tiene dedos y abre túneles/ debajo de la tierra".[6] A la luz de ejemplos como éste se comprende que, por un lado, la posibilidad del poema está necesariamente determinada por la materia verbal que procede de los lenguajes vigentes; mientras, por otro lado, tiene que acontecer algo en el terreno mismo de la significatividad de tales lenguajes para que pueda concretarse el poema. Si no fuera así, no habría diferencia alguna, En el plano estético, entre la frase inventada para efectos de esta reflexión y el texto hilvanado por Neruda.

Las palabras "túnel", "tierra", "dedos", "sangre", "tener", "abrir" tienen un significado ordinario, que depende de los juegos de lenguaje en que pueden ser consideradas. No hay una relación necesaria entre las palabras y las cosas; al contrario,los nexos entre unas y otras tienen un carácter convencional, cultural, histórico. Al margen del modo concreto en que se den dichas conexiones, lo importante aquí es destacar que se está hablando de palabras dotadas de una carga semántica viva. Ahora bien, por sí solo tal erario semántico no dará nunca un poema. Entonces, el primer hecho a subrayar, en el ámbito del poema, es el de la composición. A la condición de la significatividad de la materia verbal del texto poético se le

6 Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, p. 96.

debe sumar —si se pretende dar pie al poema— la de la situación conformada por sus nexos internos, textuales. La composición textual, es decir, la peculiar combinación de los entes significativos del caso genera situaciones que ponen en entredicho sus significados originarios. De ahí que sea imposible leer las dos líneas de Neruda transcritas como una proposición geológica o de ingeniería o de algún extraño tratado de biología ni nada que se le parezca. Lo qué sucede con el texto en referencia es que ya informa una entidad unitaria, cuya composición invalida la permanencia de los significados y sentidos normales identificables en su seno.

52. El poema se concreta a pesar de la significatividad de la materia verbal que constituye al texto poético. Sin palabras no hay poema y decir palabras (así como las consiguientes formaciones lingüísticas de sentido: frases, oraciones, proposiciones) equivale a hablar de significatividad. Como afirma De Man, "la noción de un lenguaje del todo liberado de sus limitaciones referenciales es inconcebible"[7] No hay, pues, posibilidad de poema, sin una plataforma de significatividad. Pero también es cierto que si el texto se aferra a su carga semántica, si permanece sin abrirse al proceso de realización poética, desde su propia conformación textual y desde su naturaleza significante, no terminará transformándose en poema. Por consiguiente, será necesario admitir que, de cara a la concreción del poema, todo componente significativo de la obra poética es netamente transitorio. En realidad, el poema no nombra propiamente nada, no asienta nombres con un componente ilativo estable. Lo que sucede es que el texto poético menciona accidentalmente palabras, profiere y plasma vocablos con una proyección hacia algo que está más allá de lo significativo. La significatividad del texto poético sólo puede ser provisional si de veras aspira a coronar con éxito su vocación de poema.

Tal provisionalidad del elemento significativo presente en el texto poético es susceptible de derivar en una contraposición entre poema y significatividad, al cabo de los procesos pertinentes. Esto obliga a considerar un nuevo dato de interés para una ontología del poema. En efecto, lo que trasluce a partir de lo dicho es que "lo otro" con respecto al poema no es el silencio. Como se vio (*cf.* cap. II, § 30), el silencio es parte constitutiva de la compleja dinámica de la que brota el poema, lo que no puede decirse de la dimensión significativa de todo lo atingente a los lenguajes; esto es, de la inevitable materia verbal del texto poético. De ahí que la verdadera alteridad del poema sea la referida significatividad de los hechos de lenguaje.

De lo antedicho debe colegirse que entre el poema como tal y los lenguajes no hay una diferencia accidental, como si el poema fuera una derivación de los lenguajes. Y, por tanto, un simple hecho de lenguaje. Al contrario, el poema alcanza a ser tal cuando logra librarse de todo lo que le mantiene vinculado a los lenguajes, cuando acontece como realidad plenamente diferenciada. En suma, el poema implica un

7 Paul de Man, *Alegorías de la lectura,* p. 62.

acontecer translingüístico; esto es, procesos que hacen rebasar los alcances ordinarios de los lenguajes. Así, el poema aparece como algo ontológicamente irreductible a la naturaleza de los lenguajes. En consecuencia, la poesía, el orden del evento poético no es ni puede ser un juego más de lenguaje. Más propiamente, se trataría del peculiar devenir de cierta clase de juego en los lenguajes. Nada más pertinente, pues, que recordar la afirmación de Reyes en el sentido de que "la poesía es un combate contra el lenguaje".[8]

53. Hablar de la provisionalidad de lo significativo presente en el texto con intención poética comporta, a su turno, reconocer la raigal a-significatividad del poema como tal. Habrá poema cuando, a partir y a pesar de la carga semántica del texto, éste pueda liberarse de aquélla por mor de procesos, condiciones y situaciones adecuadas. En consecuencia, la realización plural del poema supone la anulación y trascendencia del elemento significativo de su materia verbal. El poema propiamente dicho está más allá de toda "función significativa" y constituye una realidad ajena al orden de la significación.

Tal enajenación del poema respecto a su primordial basamento significativo anula, a su vez, toda asociación posible de aquél con funciones de verdad y de comunicación de mensajes. Cuando un texto con vocación poética termina canalizando contenidos ilativos del tipo que fuere, la posibilidad del poema queda eliminada."La poesía gana el máximo de su poder de convicción en el mismo momento en que renuncia a apelar a la verdad" ha afirmado, con total acierto, Paul de Man.[9] Ello permite destacar el error radical que acompaña a todo panfletarismo, a toda aspiración de convertir en un medio (generalmente político y moral) al poema, como ha sucedido con los movimientos literarios al estilo del realismo socialista, el futurismo y la "literatura comprometida". Esta imputación alcanza también a quienes han hecho del yo el motivo y el estandarte de sus panfletos, como es el caso de ciertas variantes del surrealismo. Asimismo, es extensible al Heidegger que convierte a Holderlin o a Char en "poetas pensadores", vistos como artífices de medios de exposición de un proyecto teórico consistente en desentrañar el "sentido del ser", a través de la poesía. Examínense, *v.g.*, los textos heideggerianos acerca de Holderlin y se apreciará, sin dificultad, que se basan en una lectura aplicada en constatar el cumplimiento de sus propuestas teoréticas, en ciertos pasajes de la obra del poeta romántico alemán. El propio Heidegger advierte que su lectura del citado poeta apunta a comprobar cómo es que "la poesía de Holderlin está sustentada en la determinación poética de poetizar la esencia de la poesía".[10] En vez de disfrutar o "vivir las creaciones del gran poeta alemán, Heidegger las convierte en teoremas

8 Alfonso Reyes, "Apolo o de la literatura", en *La experiencia literaria (coordenadas)*, p. 115.

9 Paul de Man, op. cit, p.63.

10 Martín Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Holderlin*, pp. 55—56.

ontológicos y epistemológicos, más o menos cifrados, sobre los que se afana en ejercer una peculiar hermenéutica. Por ejemplo, cuando aborda el final de un canto de Holderlin que dice: "Vida es muerte, y la muerte es también un vivir", Heidegger procede a hacer una interpretación como la que sigue: "Según eso, el 'amor a la vida', nombrado en el v. 49, debe abrigar al más profundo. Incluye la muerte. Al venir la muerte, desaparece. Los mortales mueren la muerte en la vida. En la muerte se hacen in-mortales los mortales".[11]

Al margen de la pertinencia de esta exégesis heideggeriana del breve texto holderliniano —aunque, puestos a interpretar, ¿por qué no pensar, por ejemplo, en una simple referencia del poeta a una trascendencia ultramundana, la clásica creencia en la inmortalidad del alma o cosas así? Lo que se objeta aquí es esa proclividad del filósofo alemán a abortar la realización del poema por medio de la conversión del poema en objeto de hermenéutica. No puede ser su derivación en tesis filosóficas lo que ciertamente permita al texto su concreción como poema.

Por desgracia, el método heideggeriano de deshacer cierta poesía ha prosperado entre algunos críticos de poesía. No se percatan de que escarbar en el texto, en busca de contenidos significativos de la índole que fuere (incluyendo aquellos a los que Heidegger confiere la máxima dignidad: las tesis ontológicas), debe de tener el mismo sentido que, por ejemplo, pretender que una rosa acontece para comunicar unos significados botánicos. En realidad, si se acepta que un poema habla del ser, debería apreciarse que lo hace del mismo modo que una piedra, el vuelo de un ave o un rugido, lo cual haría superflua toda consideración especial acerca del acontecer poético.

54. La materia verbal del texto no tiene nada de extraordinario con respecto a los lenguajes vigentes. En principio, toda palabra o expresión puede formar parte de una composición. No hay palabras ni expresiones más dignas que otras de cara a la realización del poema. Por eso, son legítimas las preferencias de ciertas corrientes poéticas en favor de determinadas manifestaciones de los lenguajes. Dependiendo de múltiples factores (carácter, concepción estética, formación intelectual, modas, gustos, etc.), el poeta puede inclinarse por actitudes afines al culteranismo o en pro de opciones como el "exteriorismo": pasando por una gama enorme de "ismos" que reflejan en cada caso cierta modalidad de relación entre los lenguajes y el proceso creativo. Por otro lado, no hay que olvidar la posibilidad del recurso a ciertas palabras, con la intención de suscitar deliberada mente determinados efectos. Ya Aristóteles destacaba, en su *Poética*, la importancia de incluir palabras exóticas en el texto.[12] El requisito que, a propósito, exigía el *Estagirita* era que dichas palabras se usaran adecuadamente, sobre todo como contrapeso frente a los vocablos

11 *Ibid*., p. 179.
12 Aristóteles, *op. cit*., p. 127.

corrientes, procurando siempre un equilibrio entre lo claro y lo trivial en el texto.

Ahora bien, si el enorme cúmulo de posibilidades verbales que los lenguajes ofrecen al poeta no impide la realización del poema, ello debe de explicarse porque el proceso de tal realización impone a las palabras de que consta el texto una insoslayable determinación. No es el hecho de nombrar en sí lo que va a contar en el recurso poetizante a tal o cual vocablo, sino su pertinencia de cara a las exigencias del poema. Y esto es así porque, como se ha visto, todo lo que de ilativo contenga la palabra que se integra al texto poético tiene un carácter tentativo; no tiene más anclaje en las realidades del mundo de que podría dar cuenta que el manifestado por un grupo de caracteres trazados en el papel o un conjunto de voces flotando en el aire. La frágil y provisional conexión de la palabra poética con la racionalidad de los lenguajes y con el mundo es lo que hace posible el artificio poético, que supone la elección de ciertos términos y frases, el respeto a sus significados "literales" o la asignación arbitraria de connotaciones insólitas a los mismos, según una composición textual intencional y otros actos afines.

Éste es un proceso que opera en la muy peculiar "zona" de encuentro y desencuentro entre el signo y el significado. Se trata de un proceso cuya posibilidad estriba en la independencia que beneficia a la palabra en situación poética, en relación con la palabra que se desempeña en otro tipo de situaciones y conforme a otros cometidos. Sin una liberación de la palabra con respecto a su significatividad, el poema no será posible. Dicha liberación es lo que trata de potenciar y garantizar la composición poética, la articulación intencionada de la palabra con miras a concretar el poema. Cabe aseverar, pues, que la palabra que realmente puede suscitar todo lo atingente a lo poético es cualquier palabra capaz de liberarse, bajo ciertas condiciones, de sus determinaciones semánticas, pragmáticas, etcétera.

55. La realidad del poema se encuentra "más allá de la palabra" que constituye al texto con pretensión poética. La verbalidad del texto suscita y fija la impresión de que su dimensión significativa, referencial, es irreductible y permanente. Sin embargo, ésa es una impresión falsa. Si la palabra en situación poética continuara significando —como sucede con cualquier expresión, en el orden normal de los discursos—, no podría acontecer el poema. La significación, en cuanto tal, no deja lugar a nada más que no sea sí mismo —esto es, significación—; por ende, excluye a toda otra realidad (entre a que podría estar, desde luego, el poema). Si hay poema es porque éste es posible, tanto a causa de la palabra como a pesar de ella.

56. La posibilidad del poema viene dada también por la inexistencia de una necesaria univocidad y literalidad propiamente dichas. Los nexos del signo con el significado no son tan fuertes y determinantes. No hay correspondencias exactas y substanciales entre palabra que nombra y cosa nombrada. La realidad de los lenguajes manifiesta más bien un rango de vinculación y desvinculación en el

terreno semántico-pragmático, en el que los usos y las relaciones interhumanas desempeñan un papel decisivo. Aunque íntimamente conectado con él, el signo es distinto e irreductible a lo que significa. Es pertinente destacar, entonces, un margen de posibilidad de realización del poema, que viene dado por la mencionada irreductibilidad del signo a lo que significa. Ya Sapir advertía que "there is a subtle law of compensations that gives artist space".[13] Con independencia de las dificultades teóricas que comporta una idea como esa "subtle law of compensations", es plenamente admisible la intuición sapiriana de una libertad creativa a partir de los propios lenguajes. Sin embargo, no debe pensarse que sólo existe una diferencia de grado entre el discurso con sentido comunicativo y el poema. Pues mientras el mensaje busca siempre una mayor correspondencia entre signo y significado, en suma, propende a reforzar los endebles nexos entre ambos términos de la relación, el poema se toma posible en la medida en que logra deshacer dichos nexos. Justamente en eso consiste todo el juego de la creación poética: en permitir usufructuar al máximo, a la palabra, la independencia relativa que le confiere la diferencia ontológica irreductible entre el signo y el significado.

57. Las facultades de la palabra no se limitan a concretar de manera pasiva una relación entre nombres y cosas nombradas. La palabra (siempre en situación) también crea significados y sentidos. Es difícil —si no imposible— saber qué es primero: la representación o la palabra que la designa. Lo que sí se sabe es que hay un nexo entre ambas y es dable suponer que cuando una palabra da cuenta de un ente "inexistente", un objeto imaginario, está integrada a una situación significante, con una presencia ineludible. Puede pensarse, pues, que la creación de una palabra o el otorgamiento de un significado inédito a un vocablo ya existente, para denominar a un ser imaginario, es equivalente a la creación de dicho ser. En todo caso, no puede decirse, sin dificultades insalvables, que primero se creó necesariamente la entidad imaginaria y luego la palabra con que se le da nombre. Es más sensato conformarse con advertir que ambos aspectos (la palabra y lo nombrado) forman parte de un sistema de relaciones de índole peculiar. En dicha relación no parece posible una total pasividad de la palabra y en ningún caso sería dable negar una mayor solidez ontológica a la palabra frente a la clase de entidad de que se viene hablando aquí. Algo similar puede decirse de la capacidad de los lenguajes para generar sinónimos y tropos, así como para encauzar fenómenos como la polisemia. Como observa Gadamer, "la palabra del lenguaje es al mismo tiempo una y muchas".[14] Los sinónimos y muchas figuras sustentadas en intercambios entre los significados asentados por la "memoria" que constituye a los lenguajes (es decir, "literales") son posibles, justamente porque dichos le guajes son capaces de suscitar procesos específicos en tal sentido. En realidad, la retórica constituye

13 "Hay [en el lenguaje] una sutil ley de compensaciones que deja libertad de acción al artista." Edward Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, p. 246.

14 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*,p. 5,48.

en sí misma un reconocimiento de la radical creatividad que signa a los lenguajes. En definitiva, esta capacidad que tienen los lenguajes para generar desde sí nuevas condiciones y realidades de significación también debe contarse entre las posibilidades de la creación poética. Así, todo parece sugerir la existencia de dos tipos complementarios de autonomía relativa, que benefician a la palabra y posibilitan con ello los procesos de concreción del poema:

— una autonomía frente a la(s) cosa(s) de que pretende dar cuenta; y

— una autonomía con respecto a los modos usuales de darse (reglas, significados establecidos, sentidos aceptados, etc.), por parte de los lenguajes.

Por lo demás, esa doble autonomía (siempre relativa) de la palabra es la que permitirá a la comunidad poética hacer que ésta entre en los procesos y situaciones que le hagan desembocar en el ámbito del poema.

58. El terreno donde opera lo poético es el del desarrollo (tanto actual como probable y/o previsible) de los lenguajes. Lo que realmente transforman los sujetos poéticos es el modo normal de darse los lenguajes. La composición creativa aparece como una *poiesis* intencional dirigida a potenciar nuevas posibilidades de estructuración de los lenguajes, opciones inéditas de articulación de la materia verbal, que puedan dar paso al advenimiento del poema. El artificio poético y los procesos comunitarios correlativos se encaminan al paradójico ejercicio de sustraer de los lenguajes al poema, a partir del recurso a tales lenguajes. Así, el poema adviene como derivación de una apertura del horizonte de posibilidades de los lenguajes, a instancias del trabajo de composición poética y sus resonancias en la comunidad poética. Lo que equivale a decir que el poema se da a partir de las posibilidades poéticas que comportan las alteraciones ocasionadas por la articulación verbal creativa, en el ámbito de la significatividad de los lenguajes. Dichas alteraciones apuntan a una discontinuidad en los nexos normales entre el nombre y lo nombrado. Las convenciones dinámicas en que se basan los significados y las formaciones de sentido cesan en favor (y como condición) de la generación de verdaderos procesos poéticos. Pero dicho cese sólo es relativo y puede dar pie al establecimiento de nuevas conexiones entre palabras y oraciones, por una parte, y entre cosas y estados de cosas, por otra (lo que sucede, p. e., con la sinonimia, la sugerencia, la mayor parte de los tropos...)

59. Lo dicho en los puntos antecedentes discrepa de una noción con notable influjo en la crítica literaria, como es la de "función poética". Como observa Mounin, "la idea de que el lenguaje efectúa ciertas clases de operaciones, diferentes unas de otras, es bien conocida entre los gramáticos".[15] Con esta afirmación, el crítico francés quiere resaltar la antigüedad de la asimilación de los lenguajes a determina-

15 Georges Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, p. 13.

das funciones, toda vez que ya se halla, por lo menos, en los estudios de Protágoras sobre gramática. Sin embargo, quien ha logrado conferirle más fuerza teórica y actualidad a esa idea ha sido, sin duda, Roman Jakobson.

Más allá de la base esencialista que sostiene a dicha categoría en su acepción jakobsoniana, se trata de considerar aquí a la función poética desde la perspectiva de "lo que sucede" en los lenguajes a la hora de intervenir en la realización del poema. Conforme al propio Jakobson, la función poética implica "tener como objetivo el mensaje por sí mismo; poner el acento en el mensaje por el mensaje mismo" y "revelar el lado tangible de los signos". Lo que a juicio de Jakobson explica lo anterior es la proyección del "principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación".[16]

El sustento del funcionalismo jakobsoniano se halla en el supuesto de que el lenguaje es un medio de cuyo uso pueden esperarse efectos específicos. De ese modo, se reduce el lenguaje a mera determinabilidad, como si se tratara de una materia cualquiera. En consecuencia con tal idea, se reconoce que el lenguaje tiene entre sus cometidos el de comunicar, transmitir mensajes. Ahora bien, resulta difícil de comprender cómo algo que tenga el carácter de mensaje deba continuar teniéndolo y hasta reafirmarlo, para dar lugar al poema. Pues, ¿ de qué otra manera se exige entender la tesis de que la función poética se cumple cuando se privilegia el "mensaje por sí mismo"?

Tómese, a modo de ejemplo, esta estrofa de Gutiérrez Nájera: "Recordar... Perdonar... Haber amado... / Ser dichoso un instante, haber creído... / Y luego reclinarse fatigado / En el hombro de nieve del olvido".[17] Resulta obvio que este texto encierra un claro contenido de corte sapiencial; pero también es cierto que contiene elementos irreductibles a un mensaje propiamente dicho. Tal es el caso de la admirable expresión "reclinarse fatigado en el hombro de nieve del olvido: donde brilla una figura imposible de traducir a ninguna idea transferible ¿Qué mensaje puede albergar la metáfora hombro de nieve del olvido? En todo caso, aquí, el único contenido susceptible de comunicar sería el consejo que subyace en la estrofa transcrita. Si se desea hacer una exégesis de estos cuatro versos, se podrá decir que sugieren algo así como un *carpe diem* y olvidarlo. Tratando de seguir a Jakobson, ¿deberá entenderse que la poesía de este poema está en la reconcentración de esa sugerencia? Ello sería inútil desde el punto de vista de las exigencias estéticas. Lo que más tiene de poético el texto reproducido es precisamente una articulación intencional de palabras, magistralmente coronada con la metáfora del último verso; esto es, algo que sólo opera en la medida en que sus componentes (las palabras "hombro", "nieve" y "olvido") renuncien a los significados que

16 Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, p.40.

17 Manuel Gutiérrez Nájera, *"Paxanimae·; en Antología de la poesía hispanoamericana.El modernismo*, p. 37.

la convención lingüística comunitaria les confiere normalmente. Dicho de otro modo, cuando —por medio de los procesos del caso— abandonen lo que tienen de "mensaje".

Más extraña suena todavía la idea de que un texto cumplirá una función poética cuando revele "el lado tangible de los signos" ¿Qué quiere decir esto? ¿Existe algo así como "el lado tangible de los signos"? Si se trata de lo más evidente de los signos, que es la grafía y la secuencia de caracteres agrupados conforme a una determinada articulación, no se ve por dónde puede ser razón suficiente de poesía una cosa así (amén de que tampoco tendrá mucho de "tangible"). Si lo que se pretende es asignarle una supuesta corporeidad al contenido (mensaje) del texto, apenas se trataría entonces de una expresión metafórica, una figura del discurso jakobsoniano con escaso potencial teórico.

José Pascual Buxó intenta una defensa inteligente de esta tesis, a partir de una exégesis no menos perspicaz. Según este autor, habría función poética "cuando el mensaje se dirige al texto mismo... cuando pone de relieve su valor autónomo su naturaleza simbólica y su carácter arbitrario, que le permiten ampliar y modificar los valores semánticos habituales".[18] Desde luego, resulta plenamente aceptable toda la referencia al "valor autónomo", la "naturaleza simbólica" y el "carácter arbitrario" del texto. Lo que no se consigue entender es que "el mensaje" sea el agente del efectivo carácter poético del poema, cuando es lo primero que debería anularse como condición de tal logro estético.

En consecuencia, a propósito de la tesis que aquí se critica, resulta teóricamente más provechoso:

— Renunciar a todo esencialismo lingüístico-poético, puesto que compele a identificar ciertos tipos de contenido significativo con funciones claramente predeterminadas.

— Reivindicar la idea de la apertura total de los lenguajes a diversas posibilidades de realización no predeterminadas, sino condicionadas *a posteriori* por situaciones concretas.

— Reconocer el carácter procesal de cada realización entitativa en el terreno lingüístico (y, por tanto, poético), a partir de la dinámica y el funcionamiento de los lenguajes, de la palabra en situación.

— Asumir tales realizaciones no como efectos de alguna "función": sino como derivaciones de las potencialidades de los lenguajes. El texto poético no hace más que ofrecerse a situaciones y procesos, en virtud de los cuales la materia textual deviene o no poema. El texto poético no se basta a sí mis-

18 José Pascual Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, p. 6.

mo para ser poema; es imposible, pues, que efectúe por sí solo el poema, que "funcione" como tal.

— Admitir que el modo poético de realización de los lenguajes obedece tanto a una capacidad para ello por parte de dichos lenguajes como a procesos y situaciones intra y extra-textuales.

60. A partir de las evidencias que muestra el texto poético, se aprecia que éste sólo podrá realizarse como poema si su materia verbal renuncia a la determinabilidad propia de los lenguajes. Toda posible *adaequatio verbum ad rem*, esto es, toda virtual correspondencia entre los signos que conforman el texto y las cosas del mundo debe ser cancelada o superada para que opere el evento poético. Así, el acontecer del poema supone una peculiar exigencia ontológica: que el texto permanezca como complejo verbal, al mismo tiempo que abandona el orden de realidad propio de los lenguajes. El devenir poema del texto comporta una alteración, una transformación ontológica en el ámbito normal de los lenguajes. La palabra propiamente poética ya no puede ser considerada como palabra-de-lenguaje, puesto que es el fruto de una "desnaturalización" de la materia verbal que constituye el texto.

61. En tanto que materia, el texto con pretensión poética aparece como entidad in-diferenciada con respecto al orden de los lenguajes. Considerado como acto de lenguaje, el texto tiene una naturaleza indiscernible de la proposición o de cualquier otra formación lingüística. Entonces, debe colegirse que si el texto deviene poema ello se debe a un proceso de diferenciación ontológica con respecto a la realidad de los lenguajes. Asimismo, se infiere que la creación textual debe ser entendida como un proceso dirigido a diferenciar en el plano ontológico algo que, en principio, es in diferente: la palabra.

62. La zona de realidad donde puede advenir la diferenciación (e "individuación") del poema es el espacio difuso de la relación de las palabras con las cosas del mundo. Ésa es la plataforma ontológica que hace posible la realización del poema en tanto que evento que se sitúa *más allá* de la realidad semiótica de que da cuenta y, de hecho, constituye a todo texto poético.

63. Si se consideran las evidencias que ostentan las realidades poéticas, habrá que admitir que la acción originaria del poema es la simple preferencia. Ésta simplemente se da, como se da el canto de los pájaros o la lluvia. El "ser de la palabra" (como decían los griegos) que es el hombre tiende constantemente a la proferencía. Ahora bien, si el ser humano sólo pudiera proferir, sin más, sería inconcebible todo lo que sucede en el terreno de los lenguajes. Éstos albergan de por sí la posibilidad de encauzar hacia el sentido lo que, en principio, se da como pura preferencia. En resumen, existe una capacidad humana de proferir voces

(articuladas como nombres, frases, interjecciones,etc.), junto con las posibilidades de encauzarlas conforme a determinados sentidos. Dentro de tales posibilidades se incluye la de ofrecer a los lenguajes normalizados opciones extra-ordinarias de desenvolvimiento. Una de esas opciones es la que encarna el texto con intención poética, aplicado en encaminar a los lenguajes hasta la frágil meta del poema

64. La forma adverbial "más allá" se justifica aquí en la medida en que previamente se reconoce una normalidad lingüística; es decir, una amplia serie de posibilidades de concreción de los lenguajes, entre las que se halla el texto con intención poética, pero no —al menos directamente— el poema.

65. Si el poema implica una diferenciación ontológica, con respecto a la realidad in-diferente de los lenguajes, cabe suponer que se trata de un proceso asociado al de la renuncia de su componente semántico por parte de la materia verbal constitutiva del texto con intención poética (*cf* cap. m, § 55). En consecuencia, para que pueda darse el poema tendrá que suceder primero una "designificaciónn de la referida materia verbal. Tal designificación opera como condición del cumplimiento del poema; de modo que éste adviene a partir de un decir que debe resignar lo dicho, para así acceder a un ámbito de realidad ajeno al orden del decir. La designificación de la palabra poética comporta un momento negativo dentro del complejo proceso de realización del poema; concretamente, la parte de dicho proceso en la que —a decir de Munier— "le logos se désiste au profit de l'alogos".[19]

66. Es imposible saber de lo que es capaz la palabra, pero sí se puede sostener razonablemente la idea de que debe desistir de sus nexos normales con el mundo, para que pueda dar paso a otra clase de conexiones, como las que implica la palabra en situación poética. Hay —para decirlo al estilo hegeliano— una especie de ardid de la palabra en virtud del cual puede articularse según formaciones y puede darse conforme a situaciones tales que le permitan liberarse de sus determinaciones corrientes. Esta posibilidad refiere una suerte de "principio de no-correspondencia" entre el signo y lo significado: por muy estrecha que sea la relación entre ambos términos —esto es, por mucho que opere cierta literalidad comúnmente aceptada—, hay una distancia inevitable e insuperable entre ambos. Dicha distancia constituye una de las bases ontológicas del poema, en la medida en que puede dar pie a determinadas rupturas (relativas) entre la palabra y sus referencias normales de realidad; es decir, en la medida en que abre cauces a posibles suspensiones de la función semántica ordinaria de los lenguajes. Tales rupturas o suspensiones equivalen a lo que más arriba se ha denominado "designificación" (§ 65).

Ya Aristóteles, en su *Poética*, parece rozar el hecho de la designificación de ciertas palabras en el proceso poético. En efecto, refiriéndose al significado de los nombres, advierte que "en los nombres dobles no utilizamos cada uno de ellos

19 Roger Munier, *Contre l'image*, p. 62

como si tuviera significación propia. En "Teodoro por ejemplo, 'doro' carece de significado".[20] El comentario de Cappelletti, al respecto, es esclarecedor: "Lo que Aristóteles quiere decir es que ambos nombres (*theos*: dios y *doron*: regalo), al fundirse en la unidad de un nombre doble, resignan sus respectivos significados..."[21]

67. En el proceso de realización del poema, al momento designificativo debe seguirle un momento de "transignificación". La necesaria suspensión del componente semántico del texto con intención poética da lugar al evento poético: una criatura nueva que se sitúa *más allá* de toda significación y sentido normales; una entidad, en suma, que resulta de una transignificación.

68. La peculiar ontología del poema pone de manifiesto el hecho de que entre las características de los lenguajes está ese juego de apego y desapego con respecto a los significados y sentidos, que posibilita la designificación y la transignificación. No hay literalidades absolutas. Ninguna formación lingüística está exenta de algún grado de desvinculación de lo que significa. Es lo que Husserl entiende como "la vacilación de las significaciones".[22] Así, la designificación y la transignificación son virtualidades presentes en el seno de todo lenguaje. Cada texto o proyecto de poema trae consigo:

— signos y voces,

— referencias posibles (significados y sentidos) y

— la posibilidad de trascender tales referencias.

Así como se observa la significatividad propia de los lenguajes, también se constata la posibilidad inmanente a los mismos de una apertura hacia acontecimientos que rebasan lo meramente significativo. Así como los lenguajes pueden derivar en la proposición, el conjuro, el tropo, el enigma, el oráculo, la fórmula propiciatoria o la maldición, también puede devenir poema en virtud de la transignificación, de la ruptura situacional de sus ataduras ilativas. Lessing decía que, en el "momento de ilusión y engafío" a que da lugar la lectura atenta del texto poético, sucede que se puede dejar "de ser conscientes del medio de que se sirve, es decir, de las palabras.[23] No se oculta el tono psicologista de esta apreciación de Lessing, en la que capta muy bien el acontecimiento de la transignificación, la extralimitación de todo lo que normalmente implica la palabra, hasta el extremo de "desaparecerlo" del plano de la percepción más elemental. A propósito, también llaman la atención observaciones como la de Benveniste, en el sentido de que "una simple frase de cortesía... cumple una función para la cual el sentido de sus palabras es casi del

20 Aristóteles, *op. cit.*, p. 24.
21 *Loc. cit.*, nota 278, p. 94.
22 Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas*,p. 280.
23 G. Ephrain Lessing, *Laocoonte*, p. 176.

todo diferente".[24]

69. La transignificación es más radical que la catacresis, puesto que supone rebasar un límite (el de la significatividad de cierta materia verbal) más que una reasignación de significados a determinadas palabras. Esto puede entenderse como una "trascendencia"; pero este término puede dar lugar a equívocos que conviene evitar. Si por trascendencia se entiende una realidad que,"desde fuera", confiere sentido y fundamento a determinados entes (en este caso, poemas), la transignificación no es una trascendencia. Ahora, si se quiere referir un rebasar ciertos límites de los lenguajes, un más-allá-de-los-lenguajes, en el que es posible y acontece el poema, entonces sí podría hablarse de una tal trascendencia. De todos modos, nada justifica apegarse a un tecnicismo tan problemático. Lo que sí interesa es considerar ese "más allá" como el ámbito de realización del poema, a partir de los lenguajes.

Ahora bien, dicho "más allá" no es un *topos* fuera de los lenguajes. Es más bien un contexto relacional, un ámbito situacional —que podría denominarse "espacio poético"— en el que acontecen los procesos de realización del poema. Es ese peculiar espacio donde tiene efecto, si cabe, la transignificación y sus consecuencias poéticas.

Así como todo lo significativo debe concretarse en espacios propios (como, por ejemplo, el que configuran los discursos con sentido y las comunidades a que se refieren), el poema exige la constitución de un espacio según su índole. Ese espacio es ajeno al orden de los lenguajes, pero está indisolublemente conectado con él. De hecho, tal espacio se constituye alrededor de un eje: las realidades lingüísticas inherentes a lo poético. Entre tales realidades se cuenta el texto con pretensión poética; esto es, determinada materia verbal sujeta a una sintaxis de intención poética. Pero también está el entorno del texto, cuyo papel es decisivo en su suerte. No en vano advierte, por ejemplo, Jakobson que "el contexto es variable y cada nuevo contexto confiere a la palabra una nueva significaciónh.[25]

70. En el contexto concreto de las situaciones y procesos poéticos, las palabras se presentan no sólo como fruto de determinado proceso expresivo (proferencia), como grafía (signo) y sonido, lo mismo que como probable significado, sino también como posibilidad de designificación *y* transignificación.

71. Entre las bases de la transignificación están:

— los signos (las palabras y las formaciones verbales más complejas) y las voces siempre en situación;

— la conformación de un espacio poético (proceso anterior y posterior a la

24 Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*,t II, p. 90.
25 Roman Jakobson, *Lingüística, poética, tiempo*, p. 97.

composición y al texto mismo, pero que incluye también a éste, puesto que se trata del espacio constituido por el texto y su entorno siempre dinámico);

— la poiesis del poeta-lector y la de los lectores-poetas;

— la renuncia del signo a su papel de significante ordinario (designificación) y la apertura situacional a una fuga del significado y del sentido lingüístico).

No se trata de momentos que se suceden linealmente, sino de procesos inscritos en un sistema complejo de acciones, situaciones, elementos y relaciones. No hay "antes" ni "después" nítidamente distinguibles en el proceso global de la transignificación.

"Transignificación" refiere aquí un proceso, pero también un principio. En tanto que articulación de acciones y acontecimientos en pos de una meta (la liberación del texto de su componente ilativo), es un proceso. En su papel de factor orientador y ordenador de dicho proceso, aparece como un principio.

En virtud del principio de transignificación (PT) el texto "se pone en situación" y opera como parte constitutiva y eje del ya referido espacio poético. Asimismo, dicho principio confiere sentido a la poiesis de los sujetos poéticos, determina la estructura de las relaciones que hacen posible el poema y orienta los procesos que tales relaciones comportan.

La posibilidad de la transignificación poética (es decir, el poema) impulsa y guía la acción de los factores que entran en juego en la realización del poema: los lenguajes y la comunidad poética de referencia. Pero, asimismo, para que sea posible el evento transignificativo es necesaria la presencia de tales factores. De modo que ambos términos de la relación se condicionan mutuamente.

73. Aunque el PT se manifiesta en toda composición dirigida a realizarse como poema, puede decirse que es consustancial con los tropos. Las figuras más frecuentemente presentes en los textos con pretensión poética, como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, el quiasmo, la catacresis, el símil... obedecen a una intención transignificativa desde que suponen y anuncian algún modo de alteración en las asociaciones ilativas implicadas en las palabras de que se constituyen. Ya en el *meta* de "metáfora" reluce el sentido de un llevar a la palabra a otro plano de existencia, esto es, de una *trans*-significación. Ello, en la medida en que, como advierte Nícol, "metáfora (es) un traslado de algo más allá de su lugar anterior".[26]

En su *Poética* —y en correspondencia con la *Retórica*—, Aristóteles asienta una definición decisiva de "metáfora": "La imposición de un nombre ajeno, en el que

26 Eduardo Nicol, "1.a experiencia poética. Metamorfosis de lo real", en *Formas de hablar sublimes*. Poesía y filosofía, p.69.

el género sustituye a la especie, la especie al género, una especie a otra, o hay una analogía".[27] A propósito, no hay razones para descreer de Eco cuando asegura que "los millares de páginas escritas acerca de estos temas poco añaden a los dos o tres conceptos fundamentales que enuncia Aristóteles",[28] motivo suficiente para concentrarse directamente en la idea aristotélica de metáfora. De entrada, en la referida definición se constata:

a. Una concepción fuertemente referencialista del significado. Aristóteles admite una correspondencia plena de los significados de las palabras y las demás formaciones lingüísticas con las cosas a que remiten.

b. La reducción del acontecimiento metafórico a una sustitución de significados. Aristóteles es el principal ex ponente de lo que Black caracteriza como "enfoque sustitutivo de la metáfora".[29]

c. La metáfora viene dada unilateralmente desde el texto o expresión metafórica, en consonancia con el tradicional esquema lineal poeta › poema › comunidad.

d. Lo anterior no niega, sin embargo, una aceptación implícita de la intencionalidad que motiva a toda composición metafórica. La metáfora comporta —como condición de posibilidad— una intención específica en el plano de la significatividad de todo hecho de lenguaje. Aunque Aristóteles no dé muestras de haberlo visto así, dicha intención exige tácitamente un contexto de realización ante el cual aparece el texto metafórico como proyecto.

El centro de la visión aristotélica de la metáfora es la sustitución de significados, con independencia de las direcciones o los modos concretos de darse (de la referencia específica por la referencia genérica o, viceversa, entre significaciones específicas; en suma, siempre se tratará de un *quid pro quo* en el terreno de la dinámica de los lenguajes). Por lo demás, esto legitima la contundente aserción de Paul de Man en el sentido de que "todas las estructuras retóricas, tanto si las llamamos metáfora, metonimia, quiasmo, metalepsis, hipálage o lo que sea, se basan en inversiones sustitutivas".[30] Decir "sustitución" es expresar un modo de conexión entre, por lo menos, dos términos. Tales términos son significados o palabras "atadas" a significados o cual quier otra opción? La pregunta. puede parecer ociosa de cara a Aristóteles, en quien se acaba de destacar una postura esencialista y referencialista. Es decir, no parece discutible que, para este filósofo, se trata de un nexo entre dos palabras que dan cuenta literalmente de sus correspondientes significaciones. Sin

27 Aristóteles, *op. dt.*,p. 25.
28 Umberto Eco, *op. cit*, p. 168.
29 Max Black, *Modelos y metáforas*, p. 42.
30 Paul de Man, *op.cit.*, p. 136.

embargo, si se concuerda con el Hermógenes de Platón, esto es, si se admite una idea convencionalista del significado, la respuesta a tal pregunta obliga a poner de bulto la primera evidencia del acontecer metafórico: la asociación intencional de palabras en situación.

La situación de metáfora implica una relación de palabras que:

a. Significan algo (esto es, mantienen un vínculo determinado con el mundo), mientras tengan vigencia en un juego de lenguaje dado.

b. una renuncia a su significado en la medida en que la otra pueda asumirlo. Pero, al hacerlo, ésta también debe renunciar a los nexos significativos que los lenguajes le han adjudicado normalmente. La metáfora viene a darse, en consecuencia, cuando por lo menos existe una palabra opcional para "encargarse" situacionalmente de un significado. El uso consagra una voz a determinada realidad; la metáfora implica que esa voz pudo haber sido otra. En la metáfora opera, entonces, una doble renuncia: la palabra o expresión A (vinculada literalmente a la significación Sa) resigna su significa-do; al asumir éste, la palabra o expresión B (vinculada literalmente al significado Sb) revoca también su significación, para "hacerse cargo" de aquella otra. En e1 plano semántico, el proceso que se acaba de describir puede ser visto como un juego de designificación y resignificación. En último término, la metáfora exige y contempla la catacresis; es decir, la previa pérdida de efectividad de la función trópica de determinada expresión con sentido metafórico.[31] En consecuencia, se trata de algo bastante más complejo de lo que dan cuenta las que Gibbs caracteriza como "teorías corrientes de la metáfora": basadas en la distinción entre el significado literal y el no literal".[32]

c. Canalizan una intención determinada, en virtud de la cual se pone a prueba la eficacia de las palabras y ex presiones literales o se intenta una manipulación verbal en el plano significativo.

La palabra opcional, en el juego metafórico, deberá ser encuadrable dentro de una formación lingüística. Al respecto,resulta provechosa la distinción que hace Black entre un "foco" (la infaltable palabra axial de la metáfora) y un "marco" del tropo en cuestión (esto es, "el resto de la oración").[33] Por otro lado, la nueva asociación que se debe establecer entre la palabra opcional y el significado que resigna la palabra sustituida o en trance de sustitución responde a una resignificación que se

31 Para ampliar la comprensión de la catacresis, véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*,pp. 86—87.

32 *Cj* Marcelo Dascal, "Una crítica reciente a la noción de significado literal"; en *Crítica,* núm. 53, p. 46.

33 Max Black, *op. cit.*,p.39.

dirige intencionalmente al desenvolvimiento de determinados procesos, más allá de la concreta materia verbal de la formación metafórica.

El hecho de la metáfora comporta la existencia de un orden normal de los lenguajes que permite justamente la actualización metafórica. Se percibe, pues, una especie de facticidad de la metáfora: los lenguajes están condenados a albergar, posibilitar y canalizarla metáfora. Dicha facticidad está sustentada en la coexistencia de dos niveles de lenguaje: el ordinario (en tanto que significados y sentidos estables) y el extraordinario (en tanto que traslaticio, sustitutivo, vacado a trastocar el orden anterior). Mientras haya significados asignables a determinados vocablos, habrá siempre metáforas (o tropos, en general). Resulta, por tanto, absurdo propugnar que lo que hace de "significado normal" es también una metáfora (y, por ende, metáfora de metáfora, *ad infinitum*). En suma, es insostenible la pretensión de abolir una necesaria plataforma de significado, a partir de la cual una metáfora pudiera transportar el significado correspondiente de un ámbito de pertenencia dado a otro nuevo. Por ejemplo, la sinécdoque "siniestro" (que en principio de signa al gladiador zurdo) se convierte en denominación tanto de un tipo de carácter psicológico (el "personaje siniestro") como de situaciones y fenómenos sociales y naturales (ocurrió un "siniestro", p. e.). Para que esto pudiera suceder tuvo que acontecer la consolidación del significado de "siniestro": con todo lo que caracteriza a los peligros y terrores relacionados con el peleador zurdo, a partir de lo cual se puede concebir un "salto trópico". Nada, salvo los propios avatares de los lenguajes, obsta para que se conforme un tercer nivel significativo, a partir del segundo, de modo que se abra paso a un nuevo tropo a propósito del vocablo "siniestro".

Establecida la premisa de la coexistencia dinámica de un nivel significativo "normal" con un nivel metafórico —al margen de una teoría del tropo como tal—, ¿qué pertinencia tiene de cara al tema del texto con vocación poética?

Con la mira puesta en los "tropos de traslación", asumidos convencionalmente bajo el vocablo único de "metáfora", se pueden destacar los siguientes puntos de encuentro entre ésta y el texto con intención poética:

a. La condición de complejo verbal intencional, que signa a ambos por igual. Conforme a esta afinidad, toda metáfora es un poema en potencia y puede permitir hablar de una identidad relativa entre metáfora y texto poético. Sin embargo, tal identidad puede no operar, ser anulada, cuando se trate de determinados procesos de realización poética. Es decir, puede darse el caso de que en una comunidad poética dada ciertas metáforas válidas en el orden de la retórica y de los discursos corrientes no logren realizarse como poemas.

b. Las determinaciones comunitarias que afectan a ambos. Tanto el texto con intención poética (más allá de una metáfora concreta) como la metáfora es-

tán condicionados por factores de contexto, en último término, análogos.

La metáfora también es un ente relacional. Su cabal realización corno tal depende de sus conexiones con factores vinculados a ella en su entorno. Esto supone un condicionamiento del carácter relativamente arbitrario de la producción de metáforas. Tal como lo afirma Davidson, "la metáfora pertenece exclusivamente al dominio del uso".[34] Esta aserción trae consigo la idea complementaria de una asociación necesaria entre usos y significados. Para decirlo al modo de Wittgenstein (pese a todo lo que le separa de Davidson), el significado de una palabra viene dado por caso concreto de la metáfora, ésta es una determinación que permite proponer:

a. los usos vigentes de dicha palabra. No es sólo que a distintos usos de la misma palabra corresponderán significados diferentes; es que no hay otros significados de tal palabra que no sean sus usos. En el que la metáfora comporta una relación de los lenguajes que la hacen posible con sus comunidades de referencia; y

b. que la metáfora y los procesos a partir de los cuales se concreta como entidad particular tienen una condición histórica.

Dado que la metáfora es una derivación de niveles semánticos establecidos en el seno de los lenguajes y que no puede haber lenguajes fuera de determinadas comunidades de referencia, cae de suyo que dicha figura de lenguaje está determinada por sus referencias comunitarias. Son los usos implantados por tales comunidades los que delimitan los alcances y modos específicos de darse de las metáforas. La creatividad vinculada con la producción metafórica tiene que vérselas con esta realidad. Desde el punto de vista de los principios en juego (sobre todo en el intercambio de significados y sentidos), puede ser perfectamente legítimo convertir al vocablo "barco" en metáfora de "estrella y formular frases como, por ejemplo, "esta noche los luminosos barcos del firmamento navegan solos". Ahora bien, ¿logrará esta expresión funcionar como metáfora? Se podrá exigir con razón un cotejo de atributos asignables a uno y otro nombre ("barco" y "estrella") y decidir sobre la metaforicidad en cuestión. Pero tanto la noción de "atributo" como la identificación de eventuales semejanzas entre una y otra palabra, conforme a sus usos normales, estarán condicionados por la comunidad de hablantes, escritores, lectores, críticos... que les confiere pertinencia. Desde los usos, reglas e iniciativas de lenguaje propios de dicha comunidad, se podrá objetar la relativa oscuridad del intercambio semántico intentado en el ejemplo, pues parece que los atributos de "barco" y "estrella" no son fácilmente canjeables entre sí. Pero, asimismo, puede darse el caso contrario; puede suceder que se celebre la extrema arbitrariedad de un juego asimilatorio y sustitutivo entre "barco" y "estrella", aprovechando al máximo

34 Donald Davidson, "¿Qué significan las metáforas?" en *De la verdad y de la interpretación*,p. 246.

las posibilidades de los lenguajes.

En conexión con lo antedicho está la historicidad de la metáfora. Esta cuarteta (segunda parte de la estrofa XIX del *Polifemo* de Góngora) puede ilustrar tal hecho:

> De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
> o en pipas guardan la exprimida grana,
> bien sea religión, bien amor sea,
> deidad aunque sin templo es Galatea.[35]

¿Quién puede escribir hoy así? Qué sentido tendría hacerlo al margen de algún remedo juguetón? Las expresiones que conforman este texto tienen un marcado dejo bucólico, completamente ajeno a los valores estéticos, gustos y posibilidades de desarrollo de los lenguajes dables en el presente. El léxico de que echa mano Góngora es, por lo mismo, rural y místico, entremezcla voces agrestes con expresiones eruditas relativas a Galatea. En general, el tono y la atmósfera del poema plasmado son extraños a la presente realidad lingüística. Las metáforas "siegan oro" y "esquilan nieve pueden resultar hoy incomprensibles o forzadas y no funcionar como tales metáforas. Por eso, su asimilación en el terreno estético requiere el auxilio del filólogo, del crítico y del historiador de la literatura e incluso de las religiones. Nada de lo cual, sin embargo, debe interpretarse como la negación de cierta transtemporalidad de la metáfora y del poema. Precisamente estos auxilios a la comprensión proporciona dos por disciplinas como las mencionadas operan como la posibilidad de una actualización de textos con valor poético, compuestos en atención a criterios y valores poéticos, así como a referencias significativas,diferentes a los que tienen vigencia hoy día.

Por otro lado, tanto el poema como la metáfora pertenecen a los dominios de lo extraordinario lingüístico. La metáfora aparece como el fruto de una audacia en la manipulación intencional de los lenguajes. Se trata de un manejo artificioso de los significados, cuyas derivaciones se diferencian del orden lingüístico establecido y, en tal sentido, van más allá de lo ordinario. Esto es lo que, por ejemplo, permite decir que la metáfora es "el sueño del lenguaje", como lo hace (metafóricamente, por cierto) Davidson.[36]

Obviamente, el hecho de que un artificio verbal intencionado derive en un resultado como la metáfora habla de las posibilidades que encierran los lenguajes, en tal sentido. Sencillamente, la metáfora acontece porque lo posibilitan los lenguajes mismos. En concreto, los lenguajes albergan la posibilidad de composiciones verbales que destaquen por sobre las regularidades de la dinámica de aquéllos. Esto implica una negación de las convenciones significativas y de sentido, como con-

35 Alfonso Reyes, *El "Polifemo" sin lágrimas. La "Fábula de Polifemo y Galatea"*; p. 48.
36 Donald Davidson, *op. cit*.,p. 245.

dición fundamental de la metáfora. La otra condición necesaria es la pertinencia de los intercambios semánticos a que abre cauce aquella negación. Por aludir a un ejemplo un tanto grosero, no puede haber mucha pertinencia en el intento de hacer del término "tocino" una metáfora del vocablo "velocidad". A lo extraordinario metafórico (es decir, a la suspensión de lo ordinario lingüístico, por parte de la metáfora) debe acompañarle cierta *adaequatio* entre los significados intercambiables. Así, la obra con vocación poética y la composición verbal con intención metafórica evidencian una independencia relativa con respecto a los significados corrientes de sus vocablos de referencia o "de partida"; esto es, ponen de bulto una posibilidad o libertad metafórico—poética, más allá de los usos, convenciones y reglas de lenguaje. Esto es lo que permite hablar de una comunidad de ser entre la metáfora y el texto poético.

En consecuencia con lo dicho, la presencia de formaciones verbales basadas en la translación de significados y sentidos (tropos de transferencia) puede:

a. Dar pie al poema.

b. Identificarse con el poema mismo, en determinados casos.

c. Ser criterio de decisión acerca de la condición poética de determinado texto con pretensiones de poema.

Contra estas conclusiones podría aducirse cierta identificación entre metáfora y poema. Corno se ha visto, tal identidad es posible toda vez que se trate de composiciones ver bales intencionales, vocadas a lo extraordinario y siempre que puedan coincidir en su materia verbal. Pero tal posibilidad no cubre todas las opciones poéticas. Hay haikus —por ejemplo— que pueden prescindir de la metáfora y no falta quien opina que toda genuina pieza adscrita a este género poético debe evitarla intencionalmente. Examínese esta pie za de la autoría del argentino Carlos Spinedi:

> El mar anega
> el hueco que tu pie
> dejó en la playa.[37]

Se trata de una sencilla relación de algo que está sucediendo en un instante preciso. No puede negarse la vocación poética de esta obra, aunque resulta un tanto difícil determinar en qué podría basarse su índole poética. Tampoco podrá discutirse la ausencia de tropo alguno, salvo que se pretenda cometer el error de reducir todo a metáfora, de manera extrema.

37 Tomado de Humberto Senegal,"Antología", en *Japónica*, núm. 4, p. 7.

Parece claro que donde hay metáfora hay una alta *probabilidad* de realización de un poema. Pero también se evidencia que hay clases de poemas que desdicen cualquier eventual idea acerca de una metaforicidad necesaria del poema. En consecuencia, el carácter metafórico de un texto dado no basta para decidir sobre su condición poética ni actúa necesariamente como factor de su realización como poema. Asimismo, en aquellos casos en que un complejo verbal con aspiración de devenir poema contiene al menos una metáfora o es la metáfora misma, ésta no puede ser considerada como una sustancia poética en sí, sino sólo como uno más de los factores de realización de ciertos poemas.

Al margen de las limitaciones del modo aristotélico de entender la metáfora (esencialismo, referencialismo y causalismo), la idea de la "sustitución de significados" —hasta el momento, irrefutable— puede resultar provechosa si se le considera en un contexto teórico como el que pretenden fundar estas reflexiones. Desde luego, no se trata solamente de lo que reivindica Max Black —siguiendo muy de cerca a I. A. Richards— cuando opone un "enfoque interactivo" a uno "sustitutivo" y otro "comparativo" de la metáfora.[38] Si bien ya es un avance percatarse de que en el proceso de metaforización intervienen, cuando menos, "dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea..."[39] —más allá de la idea de una mera sustitución o comparación mecánica de significado—, aún está lejos de asumir la complejidad del proceso metafórico. En realidad, Black mismo es quien parece haber operado una sustitución infecunda de los que serían significados adjudicables a determinados vocablos por los pensamientos que pudieran suscitar o que están asociados a aquéllos, agregando además una nota mentalista. No es cosa de seguir moviéndose en el pantano del esencialismo, permutando el término "significado" por el de "pensamiento". En lugar de consumir energías en esta clase de operaciones teóricas, se impone reconocer que el fenómeno de la metáfora implica una palabra o expresión con vocación metafórica, proyectándose a un horizonte de situaciones y procesos que trascienden su textualidad. Sólo en el contexto de tales situaciones y procesos, y en razón de una intencionalidad específica de determinadas formaciones lingüísticas, será posible la permutación de significa dos de que ya habla Aristóteles.

Ahora bien, no se debe ceder a la tentación de interpretar lo antedicho en el sentido de que la metáfora implica una ruptura en el orden normal de los lenguajes. Paul de Man cae justamente en ese vicio cuando condiciona eventos como1a metáfora a "posibilidades vertiginosas de aberración referencial".[40] Lo mismo cabe decir de la afirmación de Davidson, en el sentido de que "la metáfora agrega a lo ordinario un resultado notable que no usa otros recursos semánticos más allá de

38 Max Black, *op. cit.*,pp.48 y ss.
39 *Ibid*,p. 49.
40 Paul de Man, *op.cit*,p. 23.

los cuales depende de ordinario".[41] Este tipo de tesis es afín al "desviacionismo" de Jakobson; esto es, a la explicación esencialista del poema en virtud de su separación del curso normal del lenguaje. Su gran debilidad consiste en que no hay nada que impida considerar a la metáfora como parte de los comportamientos ordinarios de los lenguajes. Por el contrario, la frecuencia con que la metáfora acontece en el desenvolvimiento de los lenguajes corrientes obliga a pensar en su total normalidad (sin aceptar los extremos de quienes, a partir de Nietzsche, han pretendido reducir el lenguaje mismo a un sistema de metáforas).

Tal vez es hora de examinar algún ejemplo: "Mariposa apagada ave en harapos" es la línea con que comienza un poema de *Anagnórisis*, de Tomás Segovia.[42] Aquí hay una doble metáfora: "mariposa apagada" y "ave en harapos". En la primera, el participio "apagada" ocupa el lugar de posibles participios-adjetivos, como "muerta", "caída", "aplastada", "destrozada", "aniquilada" Por su parte, en la metáfora "ave en harapos", "ave" se refiere a mariposa y exterioriza un énfasis en el carácter de animal volador propio de la mariposa, razón por la que también podría "traducirse" esta última palabra a vocablos como "pájaro" o cualquier otro sinónimo. "En harapos" califica a "ave en términos de vulneración de la vistosidad característica del insecto en referencia. Sin embargo, todo intento de "traducción" de la expresión de Segovia destruye su componente metafórico. Este hecho pone en evidencia que la metáfora es algo mucho más complejo que una sustitución de significados o lo que Black describe como interacción de pensamientos simultáneos. La significación de una mariposa caída y maltrecha puede hallar di versos modos opcionales de expresión. Uno de ellos puede apegarse a la literalidad relativa de algunos de los vocablos en juego y decir, por ejemplo, "mariposa muerta y aplastada" o "mariposa muerta, insecto andrajoso" o algo similar (nótense las holguras de la llamada "literalidad) Pero, asimismo, puede optarse por una expresión que precisamente se aproveche de las "fallas de ajuste" entre los vocablos cuya literalidad quizá se exagera y lo que pretenden significar, para asentarse como la formación lingüística apropiada para la ocasión. Esta última posibilidad es la que abre cauce a la metáfora; en este caso concreto, al verso de Segovia.

Se aprecia, pues, que la referencia a una situación (la suerte de una mariposa) puede dar pie a la confluencia de diversas opciones expresivas. También se constata que dicha confluencia puede asociarse; a su vez, a determinadas intenciones, en el doble sentido que puede albergar esta palabra:

— en tanto que proyección de un interés en el plano de la composición y del intercambio deliberado de significa dos, de parte de un sujeto dado;

41 Donald Davidson, "¿Qué significan las metáforas?" en *De la verdad y de la interpretación*,p. 245.

42 Tomás Segovia, *Anagnórisis*, p. 34.

— *qua* proyección de lo compuesto hacia situaciones y procesos materialmente contextuales, esto es, ajenos al texto metafórico.

Ahora bien, para que todo lo antedicho opere, al menos en el campo poético, "apagada" ya no puede significar "apagada" en sentido literal (salvo que "mariposa" actuara, un tanto absurdamente, como sustituto de "luz" o "rayo" o algún otro vocablo semánticamente afin; o, en un sistema de lenguaje dado, el verbo "apagar" tuviera otro significado literal, como ''morir", por ejemplo) ni "ave" quiere decir lo que el uso o el diccionario designan como tal, ni tampoco "harapos". En fin, para que la construcción "mariposa apagada ave en harapos" se realice como metáfora (o incluso como poema), cada una de dichas palabras tiene suficiente con aparecer en el texto, renunciar a sus significados usuales y darse como opción metafórica intencional. Cuando se vea ahí una composición que habla de una "mariposa apagada", sin referirse a una cosa tal (por cierto, lo qué podría ser una mariposa apagada), o de un "ave en harapos", sin que obligue a tener en cuenta un ente real o imaginario que se apegue a tal descripción, se pondrá de relieve una formación verbal desasida del reino del significado y abierta a otro orden. En sentido estricto, las metáforas examinadas aquí (y nada impide suponer que así sucederá con todas) no significan nada; simplemente se dan como textos que intervienen en procesos ajenos a los significativos. La metáfora implica, pues, designificación de la materia verbal de que consta y acceso a un plano ontológico transignificativo. En consecuencia, si tiene razón De Man en cuanto a que "todas las estructuras retóricas [...] se basan en inversiones sustitutivas ", ello se debe a la mediación de dos procesos complementarios: la designificación y la transignificación.

74. Todo tropo —en particular, la metáfora— delata las posibilidades poéticas de los lenguajes. La metáfora adviene porque los lenguajes admiten tal posibilidad, del mismo modo que admiten el acontecer poético. Este hecho obliga a considerar un vínculo o afinidad estrechos entre poema y tropo.

Puede dudarse de la presencia del poema en cualquier orden discursivo que no sea el que cierta tradición ha reservado a determinadas formas de composición textual. Lo que no parece razonablemente negable es la presencia de tropos en toda clase de discursos (salvo rarísimas excepciones). La capacidad de generación de tropos, por parte de los lenguajes, aparece como virtualmente infinita.

Por otra parte, es cierto que un tropo puede agotarse y anularse como tal. Es obvio que la suerte más probable de la metáfora feliz es el lugar común. Por su parte, la catacresis tiende a desaparecer como tal cuando una comunidad la vincula, en términos literales, con un significado. Como des taca Black, "el destino de 1a catacresis consiste en desaparecer cuando acierta".[43] La trillada expresión "el astro

43 Max Black, *op. cit.*, p.44.

rey sale todas las mañanas" tiene una evidente carga trópica, si se considera que, en términos literales, el sol no es rey ni sale de ninguna parte. Sin embargo, los usos han convertido a "astro rey" y a "salir" (en el caso del sol) no sólo en tópicos, sino incluso en el caso de "salir el sol" en expresión literal, con la que el sentido común puede asumir el cotidiano fenómeno astral. Cuando esto sucede, muere un tropo; pero, por lo mismo, quedan las puertas abiertas para construir nuevas figuras a propósito de lo mismo. Basta, pues, un grado determinado de asociación significativa entre una palabra o expresión y determinada cosa, de manera que pueda hablarse de cierta literalidad para que comience a darse la gestación de nuevas construcciones de sentido figurado. Expresiones como "abren sus corolas las flores fragantes del sol"[44] adquieren relieve poético justamente porque ya no puede haber una expresión más pedestre que "salir el sol".

Al contrario de lo que podría sugerir esta permanente reconversión de las figuras de lenguaje, no todo el erario verbal que conforman los lenguajes es reducible a tropos. Sin un referente mínimo de literalidad (que, por lo demás, nunca puede ser plena) el tropo es simplemente inconcebible.

Si una metáfora puede ser o de hecho es un poema, independientemente del contexto discursivo donde se presente materialmente, deberá ser susceptible de admitir los atributos predicables del poema: Así, la metáfora no puede ser concebida como un medio de nada que no sea su propia realización transignificativa. La metáfora no puede ser un recurso para la explicación ni para la comunicación de contenidos ni para la transmisión de conocimientos ni para ninguna otra operación parecida. Hay que decir, como lo hace Davidson, que "una metáfora no dice nada fuera de su significado literal";[45] esto es, no debe buscarse en la metáfora un mensaje originario dicho de otra manera. No es ningún mensaje lo que hace a la metáfora. Además, parece imposible la realización de la metáfora si no es en situaciones en las que los sujetos del caso no conozcan de antemano los significados que habrán de encontrarse, a propósito de un texto con vocación metafórica. Del mismo modo, el texto abortará antes de alcanzar la metáfora, el trueque poético de significados y sentidos, si no se da dentro de los límites de una comunidad educada en tales lides y pueda proyectar, en múltiples direcciones, ciertas intenciones adecuadas al propósito en juego.

Para que la expresión "Ícaros de discursos racionales" prospere como metáfora no basta con que los lectores-poetas la vean formando parte de un soneto de sor Juana.[46] Será necesario que tengan noticia previa del significado de "Ícaro" así como ciertas actitudes sobre el personaje mitológico que refiere dicho nombre propio. Por su parte, el poeta lector debe propiciar las condiciones textuales para que el lector—

44 Ángel María Garibay, *La literatura de los aztecas*,p. 71.

45 Donald Davidson, *op. cit.*,p. 246.

46 Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos y endechas*, p. 75.

poeta pueda actuar en consecuencia, esto es, participando en un proceso global de designificación y transignificación. Este Ícaro no puede ser el del Laberinto de Creta, tan lejano —por lo que se sabe— de "discursos racionales". Sin embargo, lo es en lo que tiene de volador esforzado, diestro en librarse de circunstancias embarazosas. Éste es el atributo que en la frase referida se rescata y se destaca, mientras se coloca a "Ícaro" en un contexto que obliga a su designificación, que lo resitúa a merced de nuevos significados, para poder trascender el ámbito mismo de la significación. Así, esta metáfora no amplia los conocimientos de nadie, ni tampoco pretende transmitir la absurda idea de un hombre con alas postizas, volando a modo de "discursos racionales" en las tinieblas de la ignorancia* .

76. El principio de transignificación impone a la materia verbal del texto funciones y exigencias distintas a las gramaticales. Este hecho se presenta con claridad en casos como el adjetivo. En los dominios de lo poético, no tiene caso hablar de "adjetivo" en el sentido de la gramática. Dentro del marco unitario del texto, carece de sentido asumir determinados vocablos como algo accesorio, adjunto y, sobre todo, subordinado al sustantivo.

En el ámbito de la transignificación, la palabra también renuncia a los papeles que la gramática le asigna. Lo que para ésta aparece como "adjetivo": en el texto con intención poética se da como palabra de igual potencialidad poética que cualquier otra. De hecho, con frecuencia se da el caso de adjetivos que confieren a determinado texto una fuerza poética mayor que otras clases de palabras, incluyendo los sustantivos. Además, en el terreno del poema todo puede suceder (le) con (a) la palabra. No está descartada, por ejemplo, la renuncia del sustantivo a aparecer como tal en el seno de la composición poética. Es lo que se evidencia —por referir un ejemplo— en el poema "Merlín", de Gerardo Deniz, que comienza así:

> Diremos del amor cosas verdades
> como la orilla al mar hasta volverse arena [47]

Aquí, la expresión "cosas verdades" diluye la distinción gramatical entre sustantivo y adjetivo, porque induce a una lectura conforme a la cual el sustantivo "cosa" no se asocia a ningún atributo destacable, no está siendo cualificado, sino en todo caso —si se admite el término— se "resustantiva" como cosa-verdad.

También es posible una lectura en razón de la cual un sustantivo ("verdades") es

* Conviene advertir que el mencionado soneto de sor Juana tenía como propósito —según confesión de su propia autora— aplaudir "la ciencia astronómica del padre Eusebio Francisco Kino de la Compañía de Jesús que escribió del cometa que el año ochenta apareció, absolviéndole de ominoso"; es decir, pretendía reconocer un prodigio científico, un gesto de verdadera ilustración del clérigo en referencia, en medio del oscurantismo más cerril.

47 Gerardo Deniz, *Mansalva*, p. 87.

sugerido como probable adjetivo, debido a que la sintaxis gramatical supone un orden en el que al sustantivo pueden adjuntársele determinadas palabras, entre ellas las que se destinan a cualificarlo. Por otro lado, en el mismo poema se halla la oración "(o enloquecer como el sabio malabar ante la sensitiva)". Aparte de lo que pudiera significar aquí el vocablo "sensitiva" y al margen de su delatora grafía, es obvio que aquí no actúa como adjetivo, que se trata de una sustantívación de lo que para la gramática sólo puede darse como vocablo supeditado a un sustantivo. No estará de más observar que la presentación de "sensitiva" como algo distinto a lo esperable según los cánones de la gramática tiene una base decisiva en una composición textual, donde se vincula un artículo determinado ("la") con un presunto adjetivo ("sensitiva").

En el ejemplo de que aquí se trata, "sensitiva" no sólo aparece como un supuesto adjetivo sustantivado (si resulta lícito hablar así), sino que se ofrece como metáfora. En efecto, "sensitiva" opera como una metáfora "pura", dado que se sustenta en una total sustitución de los contenidos que puede referir, en su habitual literalidad, por otros. Se presenta, pues, como una fórmula de transposición de significados (metáfora), del estilo de "los verdes son poderosos", donde lo que la gramática situaría primero como adjetivo ("verdes"), en su condición de término sustantivado y tropo, puede dar pie a ideas como "el partido ecologista es una importante fuerza política", "los dólares estadounidenses son una potencia económica", "los tonos verdes presentes en este cuadro son especialmente llamativos y constituyen el secreto de su fuerza y belleza", etc. En el texto de Deniz, la metáfora en referencia se conecta intencionalmente con la idea de una beldad ("una joven lavándose temprano en la fuente"), con lo cual no termina de abandonar su carácter cualificador, aunque también podría asociarse con alguna cosa que se quiera designar arbitrariamente con el vocablo "sensitiva". Tal vez podría hallarse en dicha metaforización del adjetivo de que se habla la fuerte sugestión poética de la expresión que se acaba de examinar.

Lo que se acaba de ver sugiere que, entre los factores que posibilitan la transignificación, está la ruptura de la palabra con sus determinaciones gramaticales. Esto puede entenderse, también, en el sentido de que el poema exige una sintaxis propia, no gramatical, sustentada en un artificio intencional.

IV.

El principio de relevancia

77. Para que el poema acontezca, se requiere de ciertas condiciones, entre las que se encuentra un peculiar artificio, un trabajo intencional de composición textual.

El texto con intención poética es el eje (centro de emanación y absorción) alrededor del cual acontecen todos los procesos poéticos. Así, el mencionado artificio no puede tener otro sentido que el de posibilitar la transignificación de las palabras que conforman el texto. El trabajo del poeta-lector consiste justamente en aprovechar la posibilidad de crear entes verbales que aspiran a trascender el orden semántico para acceder a otro distinto. Para que tal aspiración se concrete, dichos entes deben entablar, en principio, una relación específica con una comunidad de referencia, al igual que con los lenguajes y con la pluralidad de existentes. Dentro de esa multiplicidad de relaciones interesa considerar aquí la parte correspondiente a los nexos que se entablan entre la materia verbal del texto, por un lado, y los lenguajes y el orden de los objetos, por el otro. Se trata, pues, de abordar únicamente la dimensión de los vínculos entre texto poético, lenguajes y cosas.

78. A lo largo del siglo XX se ha consolidado la tesis según la cual el poema resulta de una desviación o una transgresión, por parte del texto con intención poética, con respecto a la dimensión semántica y pragmática de los lenguajes.[1]

Así, lo poético se explicaría por efecto de un distanciamiento o alteración de las funciones "normales" de los lenguajes y una teoría de la poesía debería centrarse en identificar y caracterizar lo que en el texto evidencie tales distanciamiento o alteración.

Dicha tesis tiene la virtud de resaltar una distinción entre el poema y el orden de los lenguajes. Ya se ha visto cómo el proceso de transignificación pasa por una ruptura del texto orientado hacia el poema con el orden de realidad determinado por los lazos que de ordinario unen a los lenguajes con el mundo. En otras palabras, la transignificación del texto comporta su previa diferenciación ontológica respecto de la realidad normal de los lenguajes. Desde luego, no se habla aquí de cualquier

1 Se consideran aquí algunas de las expresiones de la "teoría de la desviación" y/o "transgresión" (propugnadas por los formalistas rusos —con Jakobson a la cabeza—, por los estructuralistas, etcétera).

clase de diferenciación o individuación, sino de aquella que se inscribe en el proceso de realización del poema. Esta idea no concuerda con la de las mencionadas desviación o transgresión. En realidad, las infracciones deliberadas de la sintaxis pueden contribuir, en un momento dado, a la distinción ontológica de formaciones verbales, pero en todo caso son un factor insuficiente a tal propósito. No tiene el mismo sentido un artilugio sintáctico como "Es tu frente que corona / crespo el oro en ancha trenza / neva da cumbre en que el día / su postrera luz refleja", de Bécquer,[2] que decir "griega la arquitectura/ uniforme parece/ y armonía es". Es obvio que la unicidad que su enrevesamiento otorga a la segunda expresión no garantiza consecuencias poéticas.

79. Mounin destaca ya en los afanes de estilo de finales del siglo XIX un distanciamiento en relación con la norma lingüística.[3] En un plano superficial, este hecho se corresponde con el talante de la vanguardia que, en el caso de la literatura, "quiso —según Steiner— romper los limites tradicionales de la sintaxis y la definición".[4] De modo, pues, que el devenir de los procesos poéticos ha derivado en una audaz apertura artística, intencionalmente dirigida a concretar obras que no sólo se alejen de las formas poéticas canónicas, si no que a su vez asuman un nuevo modo de relación con los lenguajes mismos. La liberación de los preceptos y otras determinaciones de la tradición apunta, entonces, hacia un desprendimiento con respecto a la disponibilidad verbal en que debe sustentarse el poema.

Hasta aquí no hay nada que objetar a la tesis desviacionista o transgresivista. El problema surge cuando —como sucede con formalistas y estructuralistas— se considera que las referidas desviación o transgresión son condición necesaria y suficiente para la realización del poema.

Tal premisa supone una concesión al esencialismo. El poema acontecería a resultas de un artilugio verbal; es decir, el poema sería ya el texto poético logrado en virtud de una violación de las reglas propias de determinado juego de lenguaje. Así, el proceso poético se reduciría a la configuración de una peculiar forma, cuya índole poética vendría definida por el criterio de la desviación, con respecto al modo de darse de los lenguajes. Bastaría con identificar ese modo y cotejarlo con el texto que aspira al poema, para determinar si tal aspiración se cumple o no. Es esta manera de entender la poesía la que permite propugnar a Tinianov ideas como la de que "la forma es una continua transgresión del automatismo..."[5]

2 Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, p. 45.

3 Georges Mounin, *Claves para la lingüística*, p. 128.

4 George Steiner, Lenguaje y silencio. *Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, p. 52.

5 I. Tinianov, *El problema de la lengua poética*, p.28.

Se percibe, pues, que formalismo y desviacionismo se implican mutuamente y coinciden en la exigencia de reducir lo poético a un único factor esencial.

Los formalistas rusos, con Jakobson como figura señera, han mantenido en general esa postura. Como observa Buxó, tras recibir el influjo de Shklovsky, Jakobson asocia la función poética a un "extrañamiento de los objetos representados, su ubicación en un contexto inhabitual, que implica... una infracción del código de la lengua práctica y un desplazamiento semántico que incluye al objeto representado en paradigmas lingüísticos inusitados".[6] En definitiva, como advierte otra vez Mounin, la idea de "función poética", en Jakobson, es asumida como "el arte de frustrar la expectativa de las recurrencias [...] de descontinuar 'el alto grado de probabilidad' que producen las estructuras regulares total mente previsibles, con el fin de lograr un efecto de sorpresa, 'expectativa frustrada'".[7] En una dirección similar se encamina el trabajo del estructuralista Jean Cohen, quien admite también la controvertida tesis de la "función poética" y se aplica en tratar de demostrar que lo poético se sustenta en la desviación (*écart*) y en la violación del código del "lenguaje normal".[8] Por lo demás, ésta es una tesis que extiende sus raíces, por lo menos, hasta obras de marcado tono esencialista, como el *Ensayo sobre el gusto*, de Montesquieu, donde se reivindican de manera exquisita "los placeres de la sorpresa" y "un no sé qué" básicamente "fundado en la sorpresa" con respecto a regularidades irreductibles asignadas a los lenguajes.[9]

A las objeciones presentadas más arriba contra tal postura se debe agregar ahora la que descubre en ella una idea cósica y estática de los lenguajes. Después del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas* es difícil mantenerse en la creencia de que exista "el lenguaje", sin reconocer una pluralidad de modos de darse los procesos y formaciones lingüísticos. Por otra parte, la idea de que los lenguajes son simples medios, mera disponibilidad instrumental, implica un reduccionismo que colide con las manifestaciones palmarias de los fenómenos expresivos y las relaciones interhumanas en general. El supuesto de la instrumentalidad (y, por tanto, cosidad) de los lenguajes no se sustenta en la evidencia inmediata, sino que es el producto de reducciones previas de las situaciones en que interviene la palabra. Dichas reducciones están marcadas por la ideología de la ciencia moderna. La primera evidencia concerniente a los lenguajes es su preferencia, el hecho de ser "logofonía", su "ser llevado hacia delante", por parte de quienes hablan (sobretodo, aunque no habría razones para descartar la inmediatez de la acción expresiva escrita), con la misma naturalidad y espontaneidad con que comen o miran el horizonte. A partir de la simple proferencia, las posibilidades del desenvolvimiento de los lenguajes

6 José Pascual Buxó, *op.cit*., pp. 22—23.

7 Georges Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*,p. 56.

8 Jean Cohen, *Structure du language poétique*, pp. 189 y ss.

9 Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*,pp. 31 y 36.

son múltiples y están en permanente mutación (para desaparecer o transformarse). Esto es lo que, en el fondo, también niega la teoría de la desviación, toda vez que implícitamente supone que debe haber un solo "código" del"lenguaje normal", un modo único de darse el lenguaje (en singular). En fin, para que la tesis de la transgresión se sostenga, debe aceptarse, primero, que sólo existe "el lenguaje" y que éste se desenvuelve de acuerdo con un rango objetivo de probabilidad, conforme a un orden unitario y homogéneo. Dicho de otra manera, supone negar que el poema es una posibilidad —entre muchas— en la suerte de los lenguajes, sin que necesariamente tenga que transgredir ninguna legalidad preestablecida. Es decir, comporta desconocer que los lenguajes pueden derivar positivamente en poemas, sin que el hecho de lograrlo implique una negatividad como la que propugna la teoría de la desviación-transgresión-violación.

Por otro lado, formalistas y estructuralistas (y quienes coinciden con ellos en este punto) pierden de vista que, en la realidad lingüística, no existe un criterio inobjetable para establecer lo que es la norma y, por ende, la transgresión de ésta. Se puede proponer —con igual derecho que la idea inversa— que las formaciones poéticas son la norma y que las demás concreciones lingüísticas están reñidas con ella. He aquí pues, una curiosa antinomia: se podría afirmar por igual que el poema resulta de la violación de los lenguajes o que son éstos los que se apartan de un orden lingüístico constituido por los procederes, la dinámica y las realizaciones de la poesía. Esto tiene todas las trazas de un absurdo, pero a veces hace falta algo así para superar ciertos esquemas reductivos (como las estadísticas sobre "epítetos pertinentes", "invertidos", "anormales"... que aparecen a lo largo del libro citado de Cohen). Sobre todo, sirve para destacar que, en principio, no hay hada que impida considerar en igualdad de condiciones todas las posibilidades de realización de los lenguajes, en función de procesos y situaciones diversos. Si no aparece tal impedimento, puede afirmarse que lo más provechoso en la reflexión sobre el asunto en cuestión será admitir la existencia de modos distintos de darse los lenguajes. Ello equivale a referir diferentes reglas específicas de desenvolvimiento de los lenguajes, incluyendo la "regla de la no-regla", con la que parecen avenirse no pocos procesos poéticos. También supone advertir que no existe ninguna norma absoluta que sirva de referencia a determinadas manifestaciones de los lenguajes. En razón de lo que se acaba de decir, carecería de sentido hablar de que unos modos se desvían con respecto a otros o incluso resultan de la violación de un referente nomológico, que regularía toda la dinámica de los lenguajes.

80. Reconocer distintos modos de darse los lenguajes implica admitir que las concreciones de tales modos pugnan por destacarse a sí mismas como existencias que necesariamente tienen un lugar no sólo en el orden de los fenómenos lingüísticos, sino también en el de las cosas en general. Así, Ricoeur registra críticamente —junto con M. Hester— la tesis que considera al poema como un icono, como

un "objet dur, semblable a une sculpture".[10] Aunque adolece de un tono un tanto exagerado, esta analogía icono-poema estimula la intuición de la condición objetual del texto poético y llama la atención sobre un proceso de objetivación que se ofrece como una puesta de relieve de lo que devendrá poema. De ese modo, el poema se manifiesta más como una derivación única de los lenguajes que como una "desviación" con respecto a éstos. El poema aparece como el desenlace de una "historia" en la que cierto *conatus* asienta texto poético como ente dispuesto a perseverar como tal.

La reflexión impone considerar esta evidencia: todas las realizaciones de lenguaje desde la simple proferencia "fática" (cuando dos o más personas conversan plácidamente, sin ton ni son, por el simple gusto de conversar) hasta la obra literaria consagrada, se destacan con respecto a un fondo ontológico signado por la indistinción. En este aspecto, no hay diferencia de fondo entre el destacarse que se produce a partir del proceso de dar a luz, por parte de un mamífero, y el relevarse (ponerse de relieve) de todo proceso de concreción de formaciones de lenguaje, desde el grito hasta el poema, pasando por la proposición, el conjuro, la interjección, etcétera. El proceso de realización del poema implica el momento en que, por obra del trabajo de composición, brota el texto poético como una realidad que se separa de las profundidades (sin fondo) de los lenguajes.

Un texto como "Un resto de crepúsculo resbala/ Gris de un azul que fue feliz..."[11] no podría manifestarse si no es por sobre el estado de in-distinción de la materia verbal que conforman los lenguajes; es decir, el territorio donde subsisten posibilidades verbales, como "resto": "crepúsculo", "resbala": "gris", "azul", "feliz", etcétera.

81. En los procesos poéticos opera, pues, un "principio de relevancia" que da cuenta de ciertos nexos entre las realizaciones textuales de sentido poético y los lenguajes. Conforme a dicho principio, todo proceso de composición intencional (incluyendo los que apuntan al poema) supone un destacar del texto con respecto al fondo indiferente de los lenguajes. El poema se sustenta, pues, en una específica interrelación entre logos, lexis y sintaxis; una interconexión que concita una entidad nueva y distinta de todas las demás. Los lenguajes admiten variaciones de composición verbal con una intrínseca tendencia a relevarse, a diferenciarse de toda otra entidad. Tal como observa Heidegger, los lenguajes albergan la posibilidad de una nivelación mediocre y vulgar, al mismo tiempo que pueden dar pie a formaciones de un relieve cercano a la sublimidad.[12] De manera análoga a como una obra musical destaca y se impone sobre el ruido del mundo, el texto poético debe hacer valer su voz sobre el discurrir inagotable de la palabra, si quiere adquirir alguna pertinencia ontológica. Así, este principio de relevancia viene a equipararse con un "principio

10 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*,p. 265.

11 Jorge Guillén, "Electra frente al sol" en *Cántico*,vol. II, s. p.

12 Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, p. 184.

de existencia", en el sentido más riguroso de este término, ya que existir supone un darse y destacarse de cara a lo circundante y a partir de un fondo ontológico. Para que el poema acontezca, es necesario que el texto poético aparezca en la superficie, exista, persista e insista. No en vano Machado sostenía que "el poema es —como un cuadro, una estatua o una catedral—, antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo..."[13] Sin una objetivación como ente y sin una diferenciación relevante, el poema es sencillamente imposible.

Por otra parte, el texto poético destaca en un fondo verbal para poder descollar, a su vez, en una plataforma situacional de referencia, en un contorno relacional externo a la obra poética. Es este doble fondo el que hace posible la relevancia del texto y la consiguiente transignificación de sus determinaciones semánticas.

82. El principio de relevancia del texto poético se asocia:

a. a procesos de relevancia sustentados en la actividad plural y compleja procedente de todos los puntos decisivos de la comunidad poética (es decir, desde el poeta-lector y desde el lector-poeta). En este contexto, la composición poética se evidencia como una relación de signos dirigida a relevar una unidad textual; esto es, una existencia en la que se entreteje una compleja red de relaciones y situaciones poéticas.

b. a factores de relevancia diversos (entre los que se encuentran la composición poética, los tropos, las posibles facetas gráficas del texto, sus dimensiones fonéticas, el recurso a determinadas estructuras y formas, etcétera).

Los factores y los procesos de relevancia aparecen indisociablemente unidos. De hecho, tales procesos son posibles debido a los factores de relevancia. Dichos factores son presencias o elementos de ostensión, en virtud de los cuales se tornan posibles los procesos de existencia, individuación y diferenciación de los textos con aspiración poética. Una manera de articulación sintáctica, el recurso a determinadas figuras de lenguaje, cierta disposición de la materia verbal, la evidencia de tal o cual juego en el terreno semántico, ciertos acentos, cadencias, pausas, cesuras, etc., concitan la diferenciación del texto, con miras a su realización como poema. Para efectos de la relevancia de la obra, todos sus componentes —esto es, el texto y el paratexto— tienen la misma importancia y conformar una unidad indisoluble.

Los factores de relevancia no son, sin embargo, simples señas superficiales o meros estímulos de la percepción. Son agentes "materiales" de procesos de diferenciación y puesta de relieve del texto poético. Ello no obsta para que aparezcan, en su momento, como efectos de ciertos procesos, al mismo tiempo que actúan como generadores de otros procesos orientados a la realización del poema.

13 Antonio Machado, *op. cit.*, p. 94.

Los factores de relevancia están llamados a aprovechar al máximo las posibilidades poéticas de los lenguajes. En ese sentido, los factores de relevancia tienen en los lenguajes su escenario natural de operación, pero suponen una interrelación de lo intra-lingüístico con efectos de procedencia extra-textual.

Contra lo que sostienen ciertas tendencias de la crítica de poesía —sobre todo las que se emparientan con el creacionismo o con poéticas como la de Reverdy y afines— el arte de componer textos con voluntad poética tampoco es homologable a una *creatio ex nihilo*. El poema no podrá renunciar a su basamento verbal, por mucho que a la postre lo—trascienda. En esta tensión entre la verbalidad fundamental y la necesaria superación de sus determinaciones semánticas, que afecta a todo proceso poético, los factores de relevancia aparecen como los generadores de posibilidades de transignificación del texto poético. Dichos factores se dan como el rastro visible y sugerente de un proceso de composición, esto es, de iniciativas intencionales, que ponen a la palabra en situación de probarse como poema. De ese modo, la composición poética y los procesos comunitarios en que se basa y, a su vez, fomenta aparecen como una actividad ontogenética que promueve la constitución entitativa del poema a partir de operaciones e iniciativas intencionales que actúan tanto sobre el componente significativo como sobre reglas explícitas o tácitas que pautan el desarrollo de los lenguajes. En tal sentido, el o los factores de relevancia presentes en todo texto poético no comportan necesariamente una desviación o una transgresión de los modos regulares de darse los lenguajes; más bien privilegian ciertas "zonas" del erario verbal de que aquéllos constan o determinadas posibilidades de realización de dichos lenguajes (como sucede, por ejemplo, con los tropos).

83. Antes de las innovaciones introducidas por poetas como Bertrand, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, etc., las formas poéticas canónicas eran el principal factor de relevancia del texto poético. El simple hecho de versificar y rimar suscita efectos inmediatos de relevancia de cualquier proferencia Los preceptos formales configuran una especie de molde fijo, dentro del cual se puede vaciar determinada materia verbal con la garantía previa de su inmediata diferenciación óntica. La sola articulación de ciertas palabras según las exigencias formales de una lira —por ejemplo— da pie a que se muestre como una unidad textual claramente diferenciada, aunque nunca llegará a ser una lira con valor estético.

Ahora, el problema es establecer cómo opera el principio de relevancia en el proceso de realización del poema, cuando se trata de textos cuyos rasgos externos no cumplen un papel diferenciador especial.

Como ha señalado Reyes, "prescindir de la tradición prosódica es tan legítimo como obligarse a ella".[14] Esta afirmación destaca de entrada el carácter accidental

14 Alfonso Reyes, "Jacob o de la poesía", en *Obras*, t. XIV, p. 100.

de la asociación entre las formas poéticas consolidadas y la poesía. Ahora bien, si es posible percibir algún grado de afinidad entre poemas "de viejo cuño" y poemas que no se atienen a preceptos formales positivos, es porque tiene que haber un punto en común entre ellos. Dicho punto no puede ser otro que cierta normatividad necesaria en la singular estructuración de todo poema. Normatividad que está presente incluso en los textos que más tratan de ocultarla, recurriendo a las más audaces formas de organizar su materia verbal. Reyes mismo demuestra tener una lúcida conciencia de este hecho cuando arremete contra los "candorosos" que ingenuamente identifican el rechazo de las reglas generales conocidas con el supuesto de la ausencia total de reglas. No se dan cuenta, observa el escritor regiomontano, que componer poemas a partir de tal rechazo implica "haber conquistado otra ley: la más difícil, la que no se ve ni se palpa" [15]

Por muy autónomo que sea un texto poético —esto es, por mucho que no siga una norma formal preestablecida y ajena a sí— no puede prescindir de una estructura. En el caso de los textos autónomos, dicha estructura obedece a cierto "principio" particular, exclusivo, que apunta a concretar una determinada relevancia textual. Éste es uno de los principales hallazgos y, a la vez, propuesta poética de las vanguardias. Un montón de palabras sólo puede aspirar a realizarse como poema si empieza por estructurarse, diferenciarse, ponerse de relieve, destacar del fondo amorfo e indistinto de los lenguajes. Esto sólo será posible si dicho montón de palabras obedece a algún principio ordenador, no importa cuán particular o exclusivo sea Esto es lo que explica la relevancia formal que, pese a su ruptura con los cánones pro sódicos tradicionales, alcanzan los textos de vanguardia.

Las reglas generales o particulares, visibles o invisibles, autónomas o heterónomas de la composición relevante del texto ostentan una objetividad y están siempre presentes en el texto de intención poética. Sin embargo, tampoco en este punto será posible hablar de una objetividad absoluta o de una esencia estructural del poema: Al contrario, si es posible el verso libre, el poema en prosa, el poema concreto es decir, opciones textuales que rompen con la prosodia pre vanguardista y particularizan los principios de estructuración relevante ("cada texto según su propio principio" sería su consigna), ello se explica por razones extra—textuales. En último término, los cánones de composición —y, con ello, los modos de concretarse el principio de relevancia— vienen dados por su pertinencia o legitimidad en una comunidad poética dada.

84. Se ciña o no a principios formales generales, la estructuración del texto poético opera siempre como factor de relevancia. Todo texto poético supone una peculiar sintaxis. Ésta aparece como el moldeado intencional de algo que, en principio, se da como mera posibilidad y carencia de forma: los lenguajes. La intencionalidad de la

15 *Ibid*, p. 101.

composición poética implica una tendencia a organizar un peculiar orden de relaciones intra-textuales. Como diría Mounier, se trata de una "intention formelle" [16] que conduce a la relevancia de un texto dado, porque consiste en un ordenamiento coherente consigo mismo, dirigido a su diferenciación óntica.

La sintaxis en referencia comporta, en primer término, una concatenación relevante de las palabras que conforman el texto poético. Es justamente lo que detecta Reyes, en una de sus aproximaciones a la poesía de Mallarmé: "Leyendo libros de Mallarmé [...] es la novedad de sintaxis lo único que nos desconcierta y, en muchas [ocasiones] también, sólo nos perturba hallar juntos palabras que no estamos hechos a mirar así en francés".[17] Así pues, el hecho de relevarse de la materia verbal del texto puede darse tanto en el plano semántico como en el de las reglas gramaticales. Esto carece de importancia frente a lo determinante: el proceso de hacer descollar como ente a la palabra que mora en el posible poema. En realidad, parece imposible disociar lo semántico de lo gramatical tan tajantemente como lo puede sugerir la distinción que se acaba de hacer. De hecho, un trastrueque en el plano gramatical puede concitar —y sucede con frecuencia— una alteración en las determinaciones semánticas de una palabra o una expresión, de modo tal que puede derivar en la correspondiente transignificación.

85. Otro factor de relevancia puede ser el conjunto de aspectos sonoros que se asocian al texto poético. Hay un amplio acuerdo sobre la importancia del elemento musical en el proceso de realización del poema. Es conocida, por lo demás, cierta tendencia a reconocer en la musicalidad o en la eufonía de la palabra algo esencial, constitutivo del poema. Steiner recuerda la inveterada propensión a proyectar la creencia en una substancia musical del universo —esto es, una "música de las esferas"— a la creación artística.[18] Ahora bien, aun desde una postura crítica ante tales ideas y creencias, es reconocible el componente sonoro de un ente (el texto poético) hecho con palabras que pueden decirse, que pueden en suma ser proferidas como sonidos.

En su afán de relevarse como entidad singular, el texto puede destacar determinadas peculiaridades en el terreno sonoro. La rima y el ritmo responden justamente a esta necesidad de relieve que apela a recursos fónicos. Una disposición textual que exija determinados modos de escansión expresa precisamente una de las opciones de que puede valerse el principio de relevancia, para darse en una obra concreta. Esto es lo que se percibe de inmediato a partir de una simple aproximación a textos como "La cogida y la muerte": perteneciente al grupo de poemas elegiacos que Lorca compuso con motivo de la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías.

16 Roger Mounier, *op.cit.*, p. 98.

17 Alfonso Reyes, "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en *Cuestiones estéticas*, p. 149.

18 George Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 70.

Ramón Xirau ha destacado en _ese texto del Lorca "más pleno y maduro" la fuerte simbólica del metal y su conexión con la muerte.[19] Allí, el poeta de Fuente Vaqueros ofrece un orden textual alrededor de un eje que privilegia ostensiblemente lo sonoro. Dicho eje es la expresión "a las cinco de la tarde". No es posible encontrar en esta composición un pareado en el que no aparezca la frase citada o parte de ella. Dicha expresión aparece en treinta ocasiones en una obra que consta de cincuentaidós versos. Además, el texto remata con tres exclamaciones que remarcan su intención sonora; sin contar que la mayoría de las veces "a las cinco de la tarde" aparece subrayado, esto es, imponiendo una tonalidad de voz especial al decir de las palabras que dan cuerpo a esta pieza, así como una determinación más fuerte a la intención del lector-poeta.[20] Ésta es, en definitiva, una típica composición destinada a destacarse de la normalidad de los lenguajes por medio del énfasis en ciertas posibilidades sonoras. La machacona recurrencia del citado grupo de palabras no puede ser gratuita, es ostensiblemente intencional y apunta a hacer descollar al texto de toda posible realidad indiferenciada. Cae de suyo, entonces, que toda composición que genere una regularidad "musical": en virtud de la acentuación y/o la reiteración de determinada sílaba, por ejemplo, conduce a una automática relevancia del texto del que forma parte.

Ahora bien, el hecho de que la dimensión sonora de la materia verbal se presente como un factor de relevancia no autoriza a identificar el verso (formación verbal que opera como medida de magnitud y ritmo) con la poesía ni a considerar dicha dimensión como una de las manifestaciones de una esencia poética. Éste es el extremo erróneo a que llegan, por ejemplo, los formalistas rusos.[21] Si el verso actúa con relativa eficacia en determinados procesos de realización poética, ello no se debe a que manifiesta una esencia poética, sino a que destaca de determinada manera cierta formación textual, de cara a las exigencias o expectativas de una comunidad poética dada. Tampoco obedece a que los atributos sonoros del verso o las regularidades fónicas que posibilita desempeñen una función poética, más allá de sus citar tal o cual movimiento de la sensibilidad.

Hay obvias pruebas empíricas que apoyan la afirmación anterior. De hecho existen notables maneras de entender la poesía, conforme a las cuales el texto debe hacer lo posible por aplacar todo vestigio de sonsonete, es decir, eliminar toda posibilidad de que la "musicalidad" de la palabra funcione como factor de relevancia. La sección IV del poema "Casa de mar" de Rafael Arráiz Lucca, es un excelente

19 Ramón Xirau,"La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca", en *Poesía hispanoamericana y española*, p. 164.

20 *Cf.* Federico García Lorca, *Romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías y Diván del Tamarit*, pp. 91-92.

21 Considérense, a propósito, las tesis de V. Shklovski ("El arte como artificio", donde se llega a hablar de una ley del oscurecimiento en la fonética de la lengua poética en el caso

ejemplo en ese sentido:

> En esta playa tan larga
> como la historia minuciosa
> de mis manos sobre tu cuerpo
> pasan de un extremo a otro
> los cargueros de petróleo,
> donde si cabe el sol entero
> es cuando va lenta
> con las velas azules abiertas
> la nave que viene de lejos
> hasta la Ítaca del poema.[22]

Éste es un poema que obliga a ser leído como si se tratara de una plegaria que debe decirse con sigilo al acostarse o murmurar en algún rincón de la recámara o en un paseo solitario. Resulta inimaginable la lectura exaltada de este texto. Por ningún lado asoma intención alguna de relieve fónico. Por lo demás, sólo admite un acento prosódico (si se descarta Ítaca") y, si se exploran las sílabas en las que la lectura exige aguzar el tono o alargar la vocal, se verá que no aflora una regularidad de acentos, aparte de que también carece de regularidad métrica y de rimas. El análisis del ejemplo anterior permite inferir con fundamento:

a. que en un texto de estas características debe de haber otros factores de relevancia más efectivos que la sonoridad de su materia verbal. Que tales factores podrían ser de orden más bien gráfico (el título, delatando cierta intención; la disposición de las líneas y su irregularidad métrica, dando a entender, sin embargo, que rechaza toda linealidad como la del cuerpo textual "pro saico", etc.) y también probablemente temático.

b. que en el seno de la comunidad poética, la simple voluntad de ruptura con las formas canónicas ya supone un modo de relevar el texto. Este hecho se vincula con fenómenos como la constante aparición de modas, la instauración de una concepción poética en detrimento de la que le antecede en el tiempo; la conversión de la vanguardia en tradición y el retorno de la tradición como vanguardia, etc. Es decir, aparte de los modos de estructuración del texto que se diferencien de la continuidad prosaica o que

particular de una repetición de sonidos idénticos", p. 69), O. Brik ("Ritmo y sintaxis"), B. Tomashevski ("Sobre el verso"), en *Teoría literaria de los formalistas rusos*. Asimismo, Jakobson ("Estructures linguistiques subliminales en poésie", donde se analizan con notable brillo las estructuras de los versos, proverbios y otras formaciones lingüísticas, poniendo la atención en sus efectos fonéticos, poéticos, psíquicos... en *Huit questions de poétique*, los *Ensayos de poética* y especialmente la parte donde analiza el lema electoral "I like Ike", en *Lingüística y poética*, entre otros textos).

22 Rafael Arráiz Lucca, "Casa de mar", en *Terrenos* (*El libro de las casas*), p. 30.

operen haciendo énfasis en la transignificación (es decir, en el terreno de procesos que afectan intencionalmente el orden significativo asociado a los lenguajes) o que trastruequen la sintaxis gramatical o cualquier otra opción relevadora, puede decirse que también aparece como factor de relevancia la posibilidad de destacar un texto en contraste con las formas de relevancia poética más frecuentes.

86. El recurso intencional a temas de carácter extraordinario se presenta también como un factor de relevancia Esta opción de relevancia opera en el plano ilativo de los lenguajes. la simple referencia a algo que no embona con lo ordinario, vulgar, cotidiano, etc., actúa como causa de una diferenciación y puesta de relieve de una entidad verbal, aparte de que delata una intención estética.

Un caso ilustrativo de eficacia poética sustentada en este recurso es, por ejemplo, el del *Polifemo* de Góngora. Las referencias a personajes míticos y la creación de una atmósfera a tono con ellas no tienen allí menos potencialidad relevante que su peculiar sintaxis y su rigor formal. Ahora bien, los modos de jugar con lo mítico-extraordinario en la creación poética son de una variedad infinita. A propósito, no se pueden descartar por su efectividad los que se distinguen por su sutileza; esto es, los que dan pie a la relevancia justamente por tratar de evadir un nexo ostensible con tradiciones mitológicas de gran vigor, optando por vagas alusiones que concitan con más fuerza los procesos de transignificación del caso. Es lo que sucede con una expresión como "también yo ofrezco la otra mejilla a la tierra"[23] de Luis Alberto Crespo, entre millares de ejemplos posibles.

Algo similar puede decirse del exotismo en la poesía. En su afán de destacar y acceder así a su plena realización ontológica, el poema puede empezar por un texto relativo a un tema excepcionalmente extraño, que conquista poderosamente la atención tan sólo con mostrarse. Éste es el caso de las japonerías y las *chinoiseries*, por ejemplo, presentes en la poesía occidental desde el siglo XIX. Corno ha demostrado Atsuko Tanabe, el orientalismo y, en particular, el japonismo han permeado la poesía de Occidente, dejando una huella indeleble y convirtiéndose en una presencia imposible de soslayar.[24] Así, el recurso a lo admirable exótico ha demostrado ser uno de los más potentes factores de relevancia.

87. En aparente contraste con el recurso a temas extraordinarios como procedimiento de relevancia, también se da la posibilidad de convertir lo más ordinario, pedestre e incluso el lugar común en factor de relieve del texto. Como entes históricos que son, tanto los lenguajes como las expresiones consagradas como poéticas pueden sufrir cambios en sus modos de darse y realizarse. Una frase como "le agarró la noche lejos de casa" es un tópico manido, aun cuando presente indicios

23 Luis Alberto Crespo, *Mediodía o nunca*, p. 47

24 *Cf.* Atsuko Tanabe, El japonismo en la obra de José Juan Tablada, pp. 15 y ss.

de una potencial condición poética y pese a que haya podido concretar se alguna vez como poema. Pero así como parece probable un proceso de realización poética que luego deviene manoseo despoetizante, también puede suceder que frases prefabricadas y fórmulas sin aparente estro sirvan para relevar el texto y abrir cauces a la realización de procesos poéticos.

No se trata de las conocidas manipulaciones prescritas por la retórica, en virtud de las cuales un poeta de la talla de Virgilio puede decir, en vez de "jamás haré esto", una expresión como: "Antes de que todo eso ocurra y lo que yo negaba pudiera ocurrir, irán las cosas en contradicción con las leyes de la naturaleza".[25] En lugar de este proceder que convierte una frase común en una expresión henchida, de lo que se habla aquí es de hacer destacar, redimensionándolas, ciertas formaciones lingüísticas ordinarias.

Como se habrá notado, la creación poética supone necesariamente una especie de juegos de contrastes que posibiliten la relevancia del texto. Es obvio que un lugar común nunca podrá relevarse por sí mismo (pues dejaría de ser lugar común). Si logra adquirir relieve es por factores como la atmósfera temática en que se formula, la estructura de la formación textual que le da cabida... incluso, por contraste con las tradiciones poéticas. Un inveterado *modus operandi* poético, sustentado en la seriedad, solemnidad, la gravedad puede transformarse —tras los procesos intencionales del caso— en fondo de relevancia de formaciones sin estro. Es el caso, por ejemplo, del texto "Crónica parcial de los setenta", de Bernardo Atxaga, que comienza con estas líneas:

> Fue cuando la vida cotidiana derramaba
> Cucarachas sobre la gente sin cesar,
> Y se lloraba por todas las habitaciones
> Bien al estilo Snif, bien al estilo Buá...[26]

Lo que menos evidencia este texto es una atmósfera de cotidianidad. Pero lo más notable es la manipulación tendiente a "dignificar" lo que es infaltable tópico de las tiras cómicas (llorar al estilo "snif" y al estilo "buá"), por medio de su introducción en los distinguidos dominios del texto poético. El hecho de extraer proferencias tan trilladas como éstas de su medio natural (el cómic), para colocarlas en una disposición intencional, basta para que la materia verbal en juego tienda a relevarse con fuerza.

88. La tendencia a relevarse por parte del texto puede trascender incluso a éste. Es decir, puede darse el caso de obras que actúan como fondo de relevancia de creaciones distintas en su seno. Es lo que sucede cuando se halla un poema dentro del

25 *Apud* Alexander G. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía,* p.90.
26 Bernardo Atxaga. *Poemas híbridos*, p.22

poema. Por ejemplo, el que se titula "Mi madre se despide", de Ramón Palomares, contiene esta estrofa:

> Me remedié con haces de leña
> Con remojo de ropas me sustentaba
> Pero este cuerpo no resistía su carga
> Agachado se hundía y se apagaba
> Así fue cuando les dije a ustedes:
> "Hijos que me han costado tantas muertes
> Vayan y acójanse a otro pecho
> Dios no desampara al que cría
> Ya los veré si un día regreso". [27]

No es difícil percibir que la composición general de esta obra actúa como el fondo sobre el que puede destacar un texto incrustado en su seno. El guión y el entrecomillado, así como la sangría, se presentan como señales relevadoras. El texto dentro del texto es como el cuadro dentro del cuadro (de "Las meninas", p. e.). Así, este tipo de casos permite pensar en la posibilidad de una metarrelevancia, es decir, la mostración de un relieve sobre lo que de por sí comporta ya un destacarse.

89. Relevar implica individuar, diferenciar, hacer sobresalir por medio de delimitaciones, señas gráficas diversas, disposiciones verbales y otros recursos de composición textual. Uno de tales recursos puede ser la articulación de expresiones de evidente intención unitaria, "atómica". Es lo que salta a la vista a partir de casos como éste:

> los árboles y el viento
> al sueño ayudan con su movimiento[28]

Ésta es una obra completa, conforma una unidad autosuficiente, no necesita que se le agregue o quite nada y, si se actúa en sentido contrario, será destruido. La condición unitaria de ese texto obra como factor de relevancia. Ya Aristóteles reparaba en la unidad y el carácter holístico ("completo") de las mejores piezas dramáticas: "...la tragedia es representación de una acción perfecta y completa dotada de una cierta extensión...", dice en su *Poética*.[29] Sin embargo, aquí se debe hacer énfasis en el papel relevador desempeñado por la configuración unitaria de todo texto con intención poética. Por otra parte, se evidencia una vez más la estrecha conexión que se da entre unidad textual, individuación, diferenciación y relevancia.

90. Está claro que los caminos de la relevancia del texto son múltiples y diversos. El de la ruptura, desviación, transgresión... con respecto a los modos normales de darse los lenguajes es apenas una de tales opciones, no copa todas las posibilidades

27 Ramón Palomares, *Poesía*, p. 206.

28 Garcilaso de la Vega, *apud* José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*, p.54.

29 Aristóteles, op. cit.,p. 9; véase igualmente la nota 164 de A. J. Cappelletti, p. 66.

de relevancia de la palabra que apunta hacia el poema. En realidad, todo juego intencional en el terreno de la significación (no sólo la desviación o la infracción), toda alteración en el terreno sintáctico —con sus implicaciones semánticas— comporta un mínimo de condiciones para relevar el texto poético. Los artificios dirigidos a ironizar, crear tonos de humor, tristeza, plasmar expresiones ambiguas, etc., pueden tener importancia en los procesos poéticos, desde el momento en que constituyen factores de relevancia y posibilitan con ello la transignificación de la materia verbal del texto. Ironía y ambigüedad son dos modos de jugar con la dimensión semántica de las palabras y las expresiones, hasta hacerlas explotar y abrirse al "más allá de los lenguajes", que supone la realización del poema. Es precisamente hacia lo que apuntan, una vez adquirido relieve físico propio, formaciones como "Oración de la noche para la persona imborrable", con que comienza "Oración del 21 de agosto", de David Huerta.[30] Tanto "oración de la noche" como "persona imborrable" están marcados por una ambigüedad innegable. Llaman la atención —y, por ende, adquieren relieve— precisamente porque no hay nada que especifique a ninguna de ambas frases. Si, en su lugar, el poeta hubiera dicho "esta noche rezo un padrenuestro en favor del alma de la persona que no puedo olvidar", o algo por el estilo, la relevancia del texto sería prácticamente imposible. Tal expresión no sería mucho más que una concreción cósica entre muchas, es decir, una de tantas formaciones de lenguaje.

Para que el relieve del texto ofrezca posibilidades poéticas, debe evidenciar una intención en tal sentido. Así pues, el principio de relevancia, en el terreno poético, comporta un destacar de la intención poética misma, la cual debe expresarse por medio de señales materiales en el texto que se reifica. De ese modo, el hecho de que el texto tenga un tono ambiguo o irónico no da cuenta de un simple paramento accesorio, sino que constituye un atributo de la obra que de esa manera exterioriza una intención, esto es, expresa un modo concreto de entregarse a los procesos extra-textuales en que tiene lugar la realización del poema. Cuando el poeta nadaísta Jaime Jaramillo Escobar pone a circular, en su comunidad poética de referencia, el texto titulado "Cómo me convertí en monstruo", no tiene que empezar por forjar un discurso que comunique "rectamente" una idea sobre el asunto (lo cual supondría un proceso de reificación de un texto y, en ese sentido, algo que ya ostenta cierto relieve), para después dar paso a una ironía relevadora. Simplemente resuelve los problemas que supone todo trabajo de composición poética y, sin rodeos, prodiga un texto que comienza así:

> Contaré cómo me convertí en monstruo, para lección de las
> futuras generaciones y de los que educan a los hijos:
>
> Difícilmente mi mano, transformada en garra, puede tomar la
> pluma y dibujar torcidamente las letras;

30 David Huerta, *Historia*, p. 52.

> empero, haré este último esfuerzo antes de que la Muerte me abata con su coletazo final. [31]

No puede hablarse, pues, de dos niveles de relevancia (con excepción del caso en que se halle un poema engastado en otro poema), sino de uno solo. Lo que destaca en virtud del principio de relevancia es una composición textual que supone, como algo inherente, una intención, es decir, un modo específico de abrirse a un horizonte de realización poética. La intención poética no es, entonces, un añadido sobre un texto supuestamente originario, ni algo que debe esperar a un segundo proceso de relevancia. La creación textual se dirige a relevar una totalidad configurada como materia verbal e intención, dimensiones ambas completamente indisociables.

91. Entre los factores de relevancia también debe contarse todo lo que remarca la o tensión icónica del texto. Los caligramas, los poemas concretos, los grafopoemas[32] y otras modalidades de articulación del texto con intención poética, según la combinación de atributos gráficos con determinada materia verbal, obedecen a procesos de relevancia fácilmente evidenciables. En realidad, a esto parece reducirse el halo de enigma que entorna a las obras poéticas dotadas de una dimensión gráfica determinante: son entes que refuerzan su individuación, recurriendo al apoyo de formas visuales. En tal clase de objetos, lo figurativo aparece como paramento de lo que es medular: la composición verbal y los procesos en que descansa y suscita. Si no fuese así, bastaría su pertinencia estética en el orden gráfico para reconocer la valía de un caligrama u otra formación poética afín. Sin embargo, lo que se busca en tales formaciones no es dicha clase de pertinencia, sino la que pueda tener en el plano de la creación verbal.

Al apreciar su valor poético, no es posible poner en primer plano la figura con que Tablada da forma al siguiente texto:

I Li-pó
el divino
que se
bebió
a la
luna
una
noche en su copa
de vino[33]

31 Jaime Jaramillo Escobar, "Cómo me convertí en monstruo", en A. Romero, *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*,p. 124.

32 Peculiar invención del poeta Ramón Órdaz. A propósito, *cf. Encuentro con la palabra (Grafopoemas)*, pról. de Juan Liscano, Fondo Editorial del Caribe, 1992.

33 José Juan Tablada, *Obras I (Poesía)*, comp., ed., pról. y notas de Héctor Valdés, p. 399.

Lo que importa en este y en todo texto que aspire a ser poema es el valor poético de sus palabras, no de sus peculiaridades gráficas, sin negar, desde luego, el poder relevante y sugerente que puede llegar a adquirir su dimensión icónica.

92. Los factores de relevancia no se limitan a condiciones relativas al campo textual. Su misión es hacer del texto el señuelo de la atención comunitaria, convertirlo en el eje de los procesos de realización del poema. En principio, dichos factores se manifiestan como potencialidades presentes en el texto; sin embargo, carecen de sentido si se les considera al margen de la dimensión extra-textual, comunitaria, de la compleja concreción del poema. Por mucho que la obra ostente una cosidad puesta de relieve y una intención que posibilitara el cumplimiento del poema, tales condiciones carecerían de toda efectividad si no contaran con situaciones de realización en el terreno comunitario. Pero no debe pensarse que esta asociación texto-comunidad supone un antes plenamente discernible (el momento textual) y un después propiamente realizador. Al contrario, la concreción del poema supone una articulación global de situaciones, acciones, relaciones, etc., en que se relativiza todo presumible sentido de comienzo y fin, hasta su práctica anulación. Cuando más, habrá algunas señas descollantes (como la composición textual, por ejemplo) en el tándem de acontecimientos concatenados que da lugar al poema. En consecuencia, debe tenerse presente que el poeta-lector es ya la comunidad poética y lo que él haga se destina no a una exterioridad absoluta, sino a un horizonte ontológico y ontogenético que es el conjunto de la referida comunidad, de la que él es parte activa.

Esta realidad determina los nexos de una comunidad actual con la tradición, los modos específicos de componer textos con aspiraciones poéticas, los valores orientadores de los procesos poéticos y de los juicios acerca de sus concreciones... en fin, todo lo atingente a la realización del poema. Por tanto, tal determinación está ya presente en la composición concreta del texto y en la intención que exterioriza y le da sentido. Así, el principio de relevancia no tiene un carácter absoluto, sino que se incardina a las exigencias de la comunidad en que aflora y se cumple el poema. Se comprende, entonces, que la comunidad poética constituye una condición insoslayable de todo lo poético, incluyendo la relevancia de la obra tendiente al poema.

La dimensión comunitaria de los procesos poéticos es la que torna inconcebible (o, en el mejor de los casos, excepcional) que hoy se estructure una composición como ésta:

> Fiz llamar Trotaconventos a la mi vieja sabida;
> presta e plazentera, de grado fue venida;
> roguél que me catase alguna tal garrida,
> ca solo, sin conpaña, era penada la vida.[34]

34 Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, p. 241.

Esta cuarteta tenía plena cabida en el contexto poético al que se adscribe el Arcipreste de Hita. Para poder acceder hoy al sentido poético de este texto será necesario justamente penetrar en la atmósfera comunitaria de la época en que fue escrito y publicado. Es decir·, exige un proceso de comprensión, de reconstrucción de las condiciones comunitarias en que fue posible dicho tipo de poema. Esto es lo que, por lo demás, hacen los filólogos, críticos y eruditos de la poesía interesados en esta clase de textos. Ellos pueden protagonizar procesos poéticos centrados en obras de características semejantes a los que ostenta ésta. Sin embargo, ello es excepcional y comporta una proyección inusual de la comunidad actual sobre alguna del pasado.

Igual de excepcional resulta escribir al modo del buen Arcipreste en el presente. Muy cerca han estado de hacerlo (deliberadamente) poetas como León de Greiff, Gonzalo Rojas y otros. Cuando lo han intentado, sin embargo, ha sido como recurso inusitado de relevancia textual y en muy contadas ocasiones. Retornar intencionadamente a ciertos usos arcaicos de lenguaje, acudir a determinada sintaxis igual de antoñona, asumir algunos valores poéticos asociados a algún poeta importante de hace siglos... puede justificarse cuando responde a una poiesis que, paradójicamente,acarree algún aire de novedad técnica (con efectos loables en lo tocante a la relevancia del texto) y con ello revitalice la marcha de los procesos poéticos en el seno de determinada comunidad poética. Si no es así, apenas estará delatando un proceder postizo, rodeado de grandes riesgos de padecer la incomprensión y el ridículo. Se trata, pues, de un procedimiento válido, mientras embone con una comunidad poética que le reconozca pertinencia.

93. No es difícil distinguir los factores de relevancia presentes en textos que ostentan claras señales de manipulación de materia verbal, tanto en el terreno formal como semántico, sintáctico, sígnico, icónico...

Es más problemático detectar factores de relevancia en modalidades poéticas como el haiku o en textos que aspiran al poema, sin diferenciarse en sus rasgos externos de la prosa. Ahora bien, no se debe perder de vista que toda proferencia con sentido supone ya un relieve con respecto a diversos fondos posibles de contraste. De modo que el primer factor de relevancia del haiku o del poema en prosa es ya su versión textual (oral o escrita).

La verdadera cuestión, entonces, sería cómo es que un texto que apenas se releva por el hecho de ser un ente proferido puede devenir poema. A este interrogante se debe responder que tal proferencia expone ante el mundo y en especial ante la comunidad poética, un ente unitario con la clara intención de rebasar el nivel de las proferencias normales, por medio de determinado recurso artístico. El haiku no es un simple nombrar cierto acontecimiento instantáneo. Justamente, en el relieve sutil del haiku radica su mayor fuerza entitativa y, por lo mismo, relevadora. Aparte de las exigencias formales que la tradición ponía a esta modalidad

poética —como un número determinado de sílabas, la alusión a ciertas clases de fenómenos, etc.—, la frágil constitución material del haiku es suficiente para abrirse a la transignificación, para trascender algo que aparece como un simple referir supuestamente lo más elemental e insignificante. Basta con decir

> Sola y triste,
> la escalera en la pared,
> sin bajar ni subir

para suscitar nuevos procesos poéticos, a partir de la referencia a algo tan cotidiano como ver una escalera apoyada sobre un muro, sin que nadie la utilice. Así, la potencialidad poética del haiku estriba, sobre todo, en su capacidad de contrastar con respecto a todo "discurso fuerte", todo juego o acto o proceso o formación de lenguaje que suponga alguna complicación intelectual que aborte la transcripción de una intuición pura. Podría decirse que el haiku adquiere relieve porque se funde con realidades que parecen no tenerlo. En ese sentido, el haiku aparece como una textualidad que, al ponerse en situación poética, refuerza y confiere valor estético al tipo de relevancia que originariamente beneficia a toda clase de texto.

El caso del poema en prosa es diferente al del haiku. Como sucede con éste, no necesita apelar a recursos especiales de relevancia "material", toda vez que su sola composición desemboca ya en un relieve. Sin embargo, a diferencia de aquél, que sustenta su relevancia en un peculiar manejo de contenidos intuitivos, el poema en prosa debe relevarse aun a partir de una textualidad cuyos rasgos exteriores no se distinguen de los textos en prosa. ¿Cómo es posible esto? Lo que sucede es que la forma prosaica de esta clase de textos actúa:

— como medio de contraste —y, por tanto, de relieve— con respecto a las formas y estructuras poéticas tradicionales, pero sin contradecir su intención poética;

— como ámbito textual en el que se "alojan" las manifestaciones más audaces de manipulación sintáctica y semántica de los lenguajes. Manifestaciones que, de otro modo, se verían afectadas por alguna exigencia formal.

Un texto como el que sigue:

> Tensión en los bordes. Algo para comer lentamente, sin protesta. No hay quien te oiga; el enemigo no aparece. Se prohibe también huir. Así que paciencia. Muerde la cuerda que te hala, mastícala, llévala Come, poco a poco, sin aspavientos, sin tirones, sin gritar. Oye, tú, alguien, toma, rumia, traga, en las últimas casas de la noche.[35]

*Nuevos, porque la misma composición del haiku transcrito supone procesos poéticos anteriores.

35 Rafael Cadenas, *Memorial*, p. 64.

no necesita de ningún factor de relieve como los que comúnmente operan en estos tipos de texto poético. Todas las artimañas que alberga (la ambigüedad de "tensión en los bordes" o de "últimas casas de la noche", el tono coloquial y desesperado, sustentado en recursos retóricos como la enumeración y algunas insistencias —"sin aspavientos, sin tirones, sin gritar"—, etc.) pueden prescindir de una estructuración que contemple ritmos especiales, combinaciones con espacios en blanco y otros recursos formales. En consecuencia, la relevancia de esta clase de textos se sustenta en las derivaciones semánticas (transignificativas) que, pese a su disposición indiferenciada, opera la composición intencional en su materia verbal.

94. La complejidad de los procesos que dan lugar a la relevancia del texto poético refuta la tesis —muy extendida entre los críticos— de que la creación poética consiste en la aplicación de procedimientos adecuados a tal fin. Ciertamente, el artificio, la manipulación intencional tiene una gran importancia en la génesis y realización del poema, pero no basta. Ésa es una parte de un proceso poético que por razones de fácil comprensión se ha tendido a privilegiar.

El texto empieza a adquirir relieve desde el momento en que está constituida su plataforma óntica (material) y su horizonte de realización; es decir, desde que existe el contexto cultural y comunitario donde el texto puede darse como proyecto de poema y concretarse como tal.

El texto es el punto de confluencia de materialidades y creatividades múltiples encaminadas en direcciones igualmente diversas y complementarias. No hay poema sin lectura poética; tampoco, si se piensa y actúa conforme a la creencia en la existencia dual de un mundo del autor, el poeta, situado frente a un mundo de los lectores o, como se suele decir ahora, "receptores". Cada poema da cuenta de una historia, una trama de procesos que rebasa con creces el mitificado "acto creador" del poeta solitario. Las concepciones esencialistas del poema, el esquema emisor-receptor y otras opciones teórico-críticas atingentes a lo poético son incapaces de abordar en toda su riqueza dicha historia. De ahí la pertinencia de una topología especial del poema, esto es, de un modo de aproximarse a éste en términos tales que sea posible captar, con cierto grado de satisfacción, la compleja red de determinaciones a que remite.

95. El relieve adquirido en algún momento por el texto no puede ser visto como una suerte de estadio permanente de una entidad vacada a ser poema. La composición poética deriva siempre en una diferencia dinámica y relativa. No es concebible la "congelación" de una mismidad del texto. La continuidad existencial de la obra poética está sujeta a alteraciones de su contexto de referencia, el cual nunca es idéntico a sí mismo, sino que tiende a articularse conforme a situaciones o cadenas de situaciones en permanente movimiento. De ahí que la poiesis y sus frutos constituyan un devenir permanente. De ahí también la condición efímera y pro-

visional de toda relevancia textual, así como de la realización de todo poema. De ahí que el texto con intención poética manifieste una subsistencia ontológica, en términos de continua diferenciación de sí, por mor de las relaciones y sistemas de relaciones que hacen posible cada una de sus concreciones. Si algo está preñado y embebido de devenir es el poema. Así, cada texto relevado se da ("ocurre") en cada situación poética concreta como algo —para decirlo al modo de Heráclito— que es y no es la misma cosa La comprensión topológica del poema supone afrontar esta raigal relacionalidad y consiguiente mutabilidad del ser poético.

96. El principio de relevancia también supone una refutación de las concepciones que vinculan al poema con un proceso de sublimación de la materia de que constan los lenguajes. Si por "sublimación" se entiende una elevación de la dignidad ontológica y del supuesto estro poético esencial de ciertas palabras, a partir de la vulgaridad de los len guajes, nada permite asociar al poema con un proceso así. Toda formación lingüística, conforme a situaciones, comunidades y procesos de referencia, es susceptible de devenir poema. No hay lenguajes elegidos específicamente para la poesía No hay, "lenguajes poéticos". Tampoco hay composiciones verbales que por sí solas destaquen y consuman el poema.

V

La situación poética

97. El hecho de que existan poemas en el mundo y de que sigue abierta la posibilidad de su continuidad, así como de la realización de nuevas creaciones en el porvenir, habla de una relación entre tales entidades y el mundo. Si resulta inconcebible un mundo sin poemas (independientemente del tipo de cosas que ameriten tal nombre) y se admite que son los propios lenguajes los que contienen, en su dinámica, dentro de las fronteras de comunidades de referencia, la virtualidad del poema, debe concluirse que dicha relación es necesaria, no contingente. Parafraseando a Bécquer, se debe reconocer que mientras haya mundo (esto es, estados de cosas, personas, lenguajes...; todo lo que ha existido, existe y se está dando a existir; todo lo que ha sido, es y está permanentemente siendo) habrá poesía.

Probablemente sea imposible saber a ciencia cierta los términos de dicha necesidad. Tal vez sea inaccesible la comprensión de los modos en que se da el referido vínculo mundo-poema. Puede ser que no haya conciencia capaz de responder con fundamento a la pregunta de cómo es que se realiza el poema o de representarse los verdaderos dispositivos y procesos que, en su dinámica, dan lugar a la condición poética de una obra determinada. Pero estas limitaciones no pueden ser óbice para admitir la posibilidad real de identificar aquello con lo que está ineluctablemente asociado todo lo poético. En otras palabras, nada impide concluir que el cumplimiento del poema en el mundo está vinculado necesariamente a un ámbito propio de realización, que puede designarse con el término "comunidad poética". La alternativa a esta conclusión sólo puede ser esencialista, y ya se ha demostrado la imposibilidad de que exista una esencia poética universal que haga *per se* que el poema sea poema. Esta opción es difícil de aceptar hasta para pensadores tan afectos a una visión esencialista de lo poético como Schiller, quien llega a reconocer que "en la realidad no se puede encontrar ningún efecto estético puro (pues el hombre jamás puede sustraerse a la dependencia de sus fuerzas)..."[1] En definitiva, el dominio ontológico del poema está constituido tanto por los lenguajes cuanto por un complejo e indeterminado (es decir, carente de límites claros) haz de entidades, procesos, situaciones y agentes interactuantes, que aquí se viene denominando "comunidad poética".

1 J. C. F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 12l.

98. Los atributos que distinguen al texto con aspiraciones poéticas, por muy sugerentes que sean, por mucho que propendan a suscitar efectos extraordinarios, en relación con la dinámica normal de los lenguajes, no bastan para el cumplimiento del poema. Pese a que los lenguajes ordinarios admiten derivaciones como "éste es un poema", "te voy a leer un poema", "no conozco los poemas de Fulano", "leíste los poemas de Perencejo? ¡Están pésimos!" y otras por el estilo, se necesita realizar un trabajo imaginativo supremo para representarse algo así como el "poema puro", el arte poético liberado de toda determinación. Si fuera posible una cosa así, es obvio que no tendría ninguna pertinencia cultural; desde un principio estaría condenado no sólo a la extrañeza, sino al extrañamiento. Ninguna formación textual en términos de una supuesta esencia poética ni ninguno de sus eventuales atributos, por sí solo, aislado de las determinaciones del mundo que le son propias, puede devenir poema. Sin una comunidad de referencia no serían posibles el texto poético ni el poema. Este hecho obliga a situar lo poético en un horizonte de realización que no puede ser sino la referida comunidad, es decir, un ámbito social-cultural que posibilita y engloba al texto poético, asignándole así pertinencia ontológica y sentido propio.

Ya se ha expuesto un concepto general de "comunidad poética" al principio del presente tratado (véase la nota 2 del capítulo 1). No se justifica una repetición de la misma ni una redefinición. Antes bien, debe destacarse que la idea de "comunidad poética" supone, entre otras dimensiones:

— Una articulación dinámica, no necesariamente consensual, de sujetos asociados a determinados lenguajes, procesos, situaciones y entes específicos (obras, medios de socialización, recursos materiales). En la raíz de la comunidad poética yace, en principio, una conexión más o menos tensa y conflictiva de subjetividades centradas en todo lo tocante a lo poético. Dicha comunidad parece admitir la intuición de Béguin en el sentido de que "el acto del poeta tiene consecuencias que se extienden al universo entero",[2] con todo lo exagerado que suena esta expresión. Así pues, el mundo de lo poético supone cierta convención sociocultural que se sustenta en una comunión de personas motivadas por un mismo orden de fines y procesos, relacionados siempre y de diverso modo con lo poético.

— Un espacio concreto de realización para cada poema, que es la situación poética. En último término, la comunidad poética se erige sobre el endeble basamento de una concatenación de situaciones poéticas. Cada situación es, asimismo, una red de relaciones entre sujetos, procesos y cosas, vocada a un fin: el cumplimiento de una cantidad limitada y diferenciada de poemas. Entre las referidas cosas que forman parte de las situaciones poéticas

2 Albert Béguin, *op. cit.*, p. 149.

> hay que tener presente, por su importancia e incluso su condición axial, al texto poético. Éste, a su vez, se da como síntesis de relaciones concretas. Lo cual permite aseverar que la situación poética sólo es concebible en términos de una relacionalidad integral: cada uno de sus componentes responde, a su turno, a una trama particular de relaciones. Por su parte, aunque el cotejo puede resultar un tanto mecánico, se diría que la situación poética es al poema lo que la comunidad poética es a todo lo poético, a todas las acciones creativas verbales desplegadas y por desplegar. A la abstracción y generalidad del concepto de comunidad poética le corresponde, en su escala temporal y espacial, la concreción de las situaciones poéticas. De ese modo, no son concebibles las situaciones poéticas sin el contexto de una comunidad poética, pero ésta tampoco es posible sin que se den aquéllas.

99. Los sujetos que toman parte en la situación poética y realizan lo poético no pueden alinearse en dos bandos contrapuestos: los poetas y el público "receptor". La tradición ha consagrado y arraigado un esquema dual, que se readapta proteicamente a cada época. Dicho esquema se expresa ahora con el binomio emisor—receptor, pero sus ancestros alcanzan, cuando menos, a Aristóteles y de hecho puede reducirse a la oposición creatividad-pasividad.

La realidad en que tiene lugar y con la que se asocia el vasto mundo de lo poético no se compadece con semejante simplismo y no reconoce pertinencia alguna a una supuesta creatividad pura, colocada en un polo que se opone al de una presunta pasividad igualmente pura. Tampoco acepta el supuesto de un momento de plena realización seguido de un momento de total asimilación de lo que se representa como definitivamente logrado (el poema salido de la pluma del poeta). No se manifiesta en los hechos un orden del poeta enteramente diferenciado y antepuesto a un orden, igual de exclusivo, del lector.

Al menos desde que Lautréamont vio que la poesía es asunto de todos, el mundo de la literatura ha sabido desinflar y relativizar la supuesta preponderancia del autor en todo lo concerniente a lo poético. Sin embargo, esta conciencia no ha alcanzado una crítica radical de la polarización autor-lector, emisor-receptor y hoy continúa dándose, con los matices propios de todo *aggiornamento*. Aunque sea más bien una ilusión o un espejismo, la idea del autor situado en el campo opuesto del "hipócrita lector" sigue hondamente fincada en el imaginario de las más desarrolladas comunidades poéticas, y la merma ocasional de que puede ser objeto parece obedecer más a poses dirigidas a una relegitimación del ideal del individuo creador que a una severa rebaja en su prestancia. La megalomanía que envuelve a la figura del autor resulta tan fuerte que a la postre termina asimilando lo que, en apariencia, conspira contra ella.

Una crítica a fondo de la noción de "autor" —tal como opera en la ideología literaria del presente y más allá de las investigaciones que a propósito hizo Foucault—[3] sólo parece posible a partir del reconocimiento de la comunidad o comunidades poéticas, así como de las correspondientes situaciones, en función de las cuales cada agente poético actúa no en una sino en múltiples direcciones. El "todos" lautreamontiano supone que en lo poético todo es poiesis, todo es actividad creadora relacionada con y sustentada en la palabra; que todo es energía realizadora, a partir de fuentes diversas, que apuntan hacia lo mismo (el poema).

Desde luego, tampoco cabe sucumbir ante las trampas de una supuesta uniformidad de los procesos de despliegue de la poiesis. No son iguales la aportación y responsabilidad poética de quienes, además de crear leyendo, componen textos poéticos, y la de quienes se aplican a realizar lo poético desde la perspectiva de ese peculiar proceso que también en el caso del poema se ha dado en llamar "lectura". La igualación de todos los agentes poéticos tiene un cimiento reconocible e indiscutible en la creatividad esencial que comporta todo lo poético (tanto en lo que toca a la composición textual cuanto a lo concerniente su realización extratextual, donde las lecturas aportan un componente creativo). Sin embargo, sería completamente inapropiado no admitir diferencias de grado entre las dos clases de sujetos poéticos planteadas. Decididamente, quien en un momento dado interviene en una comunidad de referencia como poeta-lector hace una contribución mucho mayor a los procesos poéticos que el lector-poeta. Ambos se complementan, se necesitan mutuamente, incluso resulta inconcebible una realidad poética en la que, por lo menos quien compone un texto no es el primero en leerlo (con lo cual accede a un intercambio de papeles muy "en corto") y en la que la lectura crítica no aparezca como uno de los componentes primarios e imprescindibles de la poiesis. No obstante, el momento de la composición (si resulta lícito hablar aquí de "momentos") aparece como razonablemente diferenciable del conjunto del proceso poético y queda supeditado al juicio de cada quien —esto es, a un plano de subjetividad insuperable— su apreciación como más o menos importante que los otros. El poeta-lector es literalmente el "pontífice" (el que hace de puente y, en un momento dado, tiene una comunicación más inmediata con la palabra) entre los lenguajes y la comunidad; pero —para seguir con el símil— los agentes poéticos que integran aquélla no dejan de ser "sacerdotes" a su manera, es decir, tienen igualmente un vínculo poetizante con los lenguajes y, en ese sentido, ejercen la parte del "misterio" que les toca.

3 *Cf* el fecundo texto de Michel Foucault *¿Qué es un autor?* En él, el filósofo francés alcanza a proponer que la "función autor" está referida a un sistema jurídico, está determinada por una historicidad concreta, "no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor" ni tampoco remite puramente a un individuo real (p. 38).Todas éstas son ideas sugerentes, pero no responden a una superación radical del esencialismo, toda vez que siguen aceptando la posibilidad del discurso" que ya es poético, desde que lo produce esa ·especificación de la función sujeto (p. 53) que es el autor.

100. Aunque tal vez por comodidad se viene hablando de "una comunidad poética" en general, la realidad parece mostrar más bien la existencia de numerosas microcomunidades "especializadas" en la más compleja y refinada dinámica de la realización de lo poético, como archipiélago en medio de las aguas de un océano comunitario inmenso. En primera instancia, "comunidad poética" debe designar a la totalidad de seres humanos, a todos los "seres de la palabra": como decían los pensadores griegos. Toda asociación con la palabra, por mucho que se dé en medios deliberadamente prosaicos, por mucho que no ostente una intencionalidad evidente en un sentido transignificativo, posibilita el advenimiento del poema. Se puede estar consciente de esto o no. Se puede aceptar o rechazar esto. Se puede incluso hacer de esta posibilidad un programa vital , literalmente vivir en, por, para y con lo poético, como también se puede soslayar todo ello. Dependerá de estas actitudes dispares y hasta encontradas el que se hable de "comunidad poética" genérica o específicamente (refiriéndose, más bien, a "comunidades poéticas"). En realidad, gran parte de la producción de textos poéticos pasa desapercibida o es despreciada, porque no alcanza a cumplir los requisitos que las comunidades con una tradición, una formación, una información y una solidez —esto es, grupos de peritos en lo poético— establecen para las derivaciones poéticas de los lenguajes. Los mejores poemas tienen siempre, como condición de fondo, comunidades de iniciados. Hay que recordar que las realizaciones poéticas se asocian a determinados procesos de relevancia textual, entre los cuales están aquellos que suponen un cumplimiento de valores y exigencias de grupos de iniciados en todo lo poético. En esto, el ámbito poético no ostenta diferencias con respecto a cualquier campo especializado. No hay distinción esencial entre la condición especial del dominio de la ciencia, la política, etcétera y lo poético. Así como hay comunidades científicas, por ejemplo, las hay también poéticas.

La generalización no acarrea —al menos en el presente caso— el provecho teórico deseable. No se gana gran cosa con decir que todos los seres humanos son la comunidad poética, aunque se trate de un enunciado apto y quizá efectivo para criticar la megalomanía que entorna a importantes zonas de lo poético e incluso obligue a considerar la verdad de la necesaria y permanente presencia de lo poético en el orden general del ser. Interesa mucho más examinar lo que se vincule a esa suerte de "especialización" que ha rodeado desde siempre a la creación verbal y que, en gran medida, ha permitido entronizar la figura del poeta y también la del crítico, vistos ambos por separado, de manera similar a la polarización emisor-receptor. De hecho, la pareja poeta-crítico es, en el ámbito de las comunidades poéticas especializadas, el equivalente de los polos emisor-receptor en los dominios de la comunidad poética global.

101. Las comunidades poéticas —asumiendo el término en su acepción de grupos de personas conformados en razón de los procesos, situaciones y entidades

que definen lo poético— implican una suerte de "forma de vida". Con esta expresión de estirpe wittgensteiniana se pretende dar a entender que las más elevadas manifestaciones de lo poético se asocian a grupos identificados con proyectos de vida centrados en la diversidad de dimensiones de lo que podría concebirse como poiesis. Para determinadas colectividades humanas, la participación en todos los dominios de lo poético es el centro de sus vidas, absorbe la mayor parte de sus energías y delimita con fuerza y relativa precisión sus relaciones con toda alteridad (el prójimo y el mundo, para decirlo con toda generalidad). Para estas personas, lo poético define un modo de vivir y toda una compleja red de relaciones y de prácticas. Bajo esta perspectiva, la comunidad poética aparece como un conglomerado dinámico y abierto de agentes poéticos propiamente dichos. No se trata de la unión deliberada o no, conflictiva o no, provechosa o no, de poetas, críticos y lectores exquisitos. Se trata, más precisamente, de poetas-lectores, de lectores-poetas, de poetas-críticos, de críticos-poetas... en un contexto de procesos, dispositivos, relaciones, recursos, prácticas... que encuadran un *modus vivendi*, un compromiso total con lo poético. Desde luego, el concepto de "comunidad poética" no puede ser reducido a la idea de un consenso o uniformidad de opiniones y concepciones en torno a lo poético. En definitiva, la comunidad poética viene a ser la sociedad de quienes han vivido, viven y vivirán lo poético.

Ahora bien, así como los poemas —según se ha visto ya—, tomados en conjunto, no constituyen juego de lenguaje alguno, el hecho de que lo poético pueda implicar determinada forma de vida sí da pie a que se geste una clase de juego de lenguaje: el de la crítica de poesía. Alrededor del poema, en el suelo fértil de la comunidad poética y todo lo que su pone, se entreteje un lenguaje especializado que pretende dar cuenta del poema. "Especializado" no quiere decir aquí reservado tan sólo al crítico profesional, sino apegado a la especificidad de los asuntos relativos a lo poético en todas sus manifestaciones y momentos.

Dicho lenguaje se genera a la vera del poema y de todo lo que suscita, al tiempo que se nutre de él. De hecho, pone de bulto la existencia de una rica poiesis y de un cúmulo de saberes atingentes al poema y, visto en su riqueza y complejidad, constituye una determinación capital de toda situación poética. Hay un lenguaje de lo poético (que por momentos también es poético, es decir, puede admitir poemas en su seno, como todo discurso) que se sustenta y su pone ya una "gaya ciencia"; asimismo, puede hablarse de un "gay saber" porque existe un juego típico de lenguaje que se asocia a todo lo poético. Así, hablar de crítica de poesía equivale a referir un lenguaje, unos conocimientos, unas condiciones para pensar lo poético y suscitar un diálogo a propósito de ello. Todo esto condiciona las situaciones en que se realiza lo poético y lo que, aun cuando ostente el ribete de crítica literaria o poética, se aparte de ello (porque pretende suplantar el poema o porque se convierte en un fin privilegiado o porque actúa como un poder extra-poético...) no

deberá ser considerado como tal.

Asimismo, la "forma de vida poética" supone una conexión de quienes integran una comunidad como la indicada con gustos, modas, valores estéticos, tradiciones, medios de relación intersubjetiva, etcétera. Sólo puede relacionarse profundamente con lo poético quien sabe de qué se trata, quien asume un lenguaje a tono con ello y quien moldea su vida en tal sentido. En esto, el mundo de lo poético puede parecerse al mundo del periodismo, la farándula, los deportes, los toros y demás, aunque resulte un tanto extraño decirlo así. Puede verse, pues, cómo la comunidad poética supone una forma de vida y el correspondiente juego de lenguaje, a la par que éstos sólo son posibles en tanto que componentes y factores de la referida comunidad. Este condicionamiento recíproco se da, igualmente, en el caso de los nexos entre los poemas y las comunidades poéticas: si hay comunidad poética habrá poemas, y viceversa.

102. El verdadero fundamento de la comunidad poética no es un juego de lenguaje como tal, sino algo mucho más radical y que se debe diferenciar bien: determinadas condiciones y formas de relacionarse con los lenguajes. Esto significa que:

— por un lado, hay un juego de lenguaje específico de la comunidad poética

— pero, por otro lado, dicha comunidad se sustenta en un modo peculiar de asumir los lenguajes: aquél que apunta hacia la transignificación.

No hay que confundir estos dos nexos de la comunidad con los lenguajes: el que da cuenta de un lenguaje propio para poder articularse como convención-comunión centrada en lo poético y el que refiere a una manera de trabajar los lenguajes o jugar con ellos, destinada a la relevancia y la transignificación.

103. La existencia de comunidades poéticas garantiza una superación dinámica de todo posible "solipsismo": "relativismo" y "democratismo" en el terreno poético.

Ciertamente, cada vivencia asociada con lo poético es única, privada, intransferible. Pero este hecho se enfrenta, cuando menos, a dos límites:

— Todo ser humano tiene la misma posibilidad de vivir estas únicas, privadas e intransferibles experiencias, en el despliegue de su poiesis (es decir, su actividad creativa verbal), en cualquiera de los grados e intensidades dables.

— Sin la existencia de una comunidad de referencia, nada que se conecte con lo poético es posible. Luego, irremisiblemente, la privacidad de toda praxis poética no es absoluta ni está exenta de determinaciones contextuales, comunitarias. Antes bien, se impone la realidad paradójica de una comunidad de vivencias que no pueden ser sino privadas, pero que siempre

necesitan de un campo que les confiere sentido más allá de la referida privacidad, y ese campo es justamente la mencionada comunidad poética. Así, los alcances del solipsismo que comporta la poiesis, en todas sus dimensiones, son limitados, a tal punto que carecería de sentido hablar de solipsismo poético. En realidad, aferrarse a la idea de un supuesto solipsismo de esta índole puede resultar tan absurdo como hacerlo con respecto a un solipsismo gastronómico o algo similar.

Por otro lado, no puede haber nada parecido a un "relativismo" en los cotos de lo poético. No sólo porque el poema no tenga que ver con verdades más allá de su propia existencia y ser verdaderos, sino porque donde todo puede ser "relativo" carece de sentido hablar de un modo de asumir lo poético, como si hubiera algún absoluto de referencia. Este asunto está relacionado con el del solipsismo. No hay un modo único e incondicionado de vivir la poiesis. Cada vez que dicha poiesis se proyecta en el horizonte de cada situación poética, deriva en algo que no es repetible, algo irreductible a toda otra entidad. Pero, como dicha acción creadora (bien en el plano constructivo —de composición de obras—, bien en el judicativo —de lectura y crítica—, en fin, en todo lo que tiene de creativo, poético) sólo puede darse en situación y en comunidad; todas sus posibilidades de dispersión quedan anuladas y, como energía realizadora, queda inscrita en los linderos de la referida comunidad. Éste es, definitivamente,el ámbito en el que opera una conjunción de acciones creadoras afines, un "diálogo" permanente que limita y hasta hace superflua la particularidad de cada concreción de la mencionada poiesis.

Asimismo, la imposibilidad de un verdadero solipsismo poético o de un genuino relativismo estético se complementa con el sinsentido de un supuesto democratismo en el terreno en cuestión. El hecho de que no haya una esencia poética, un texto dotado de poesía inmanente, no quiere decir que sólo el consenso en el juicio poético puede ser el criterio de decisión acerca de la condición poética de determinada obra. Ciertamente, los gustos, los valores poéticos y los criterios estéticos dominantes determinan fuertemente la realización del poema y las decisiones acerca de su condición de tal. Pero tal determinación tampoco puede ser total e insuperable. Contra lo que sucede en política, por ejemplo, no es la mayoría de dictámenes sobre la efectiva condición poética de un texto lo que garantiza indiscutiblemente tal título. Será un diálogo crítico permanente, sobre bases de calidad, lo que abra los cauces a una realización efectiva del poema. Por lo demás, todo esto se relaciona con fenómenos como el "límite de aceptabilidad pragmática de una cultura ante las *nuevas* audacias metafóricas" (subraya do del autor) de que habla Eco.[4]

La posibilidad de que dispone cada ser humano de sintonizar con las virtualida-

4 Umbeno Eco, *op. cit.*, p. 171.

des poéticas de los lenguajes que domina no logra desarrollarse sino hasta ciertos umbrales. Así pues, el criterio de juicio poético siempre habrá de vincularse a la relevancia máxima del texto y su transignificación. Y esto puede estar asociado más bien a comunidades altamente cultivadas, vinculadas a un ideal de excelencia y refinamiento que incluso rechace intencionalmente lo mayoritario y busque lo exclusivo, las opciones originales, nunca vistas, de relieve de las creaciones poéticas del caso y su correspondiente cumplimiento artístico.

Por lo demás, todo esto trivializa completamente las demasiado frecuentes oposiciones entre una poesía popular y una de cariz elitesco. Éste es un falso problema. Sólo hay poema en relación con una comunidad de referencia. Dependerá de ésta la condición de las derivaciones que es capaz de lograr con la palabra, a partir de las posibilidades que ésta comporta.

104. La actividad creadora de las comunidades poéticas tiene su espacio concreto de desenvolvimiento en las situaciones poéticas. De hecho, el único modo de vincularse con lo poético o de vivir lo poético es en el contexto de situaciones concretas, las cuales delimitan a la palabra de vocación poética. Dichas situaciones se constituyen como redes de relaciones más o menos estables, dirigidas a una finalidad propia: supervivencia como espacio de despliegue de una energía creadora y la realización general (no sólo escritural) del poema. Así, las situaciones poéticas se presentan como síntesis dinámicas de determinaciones y relaciones que hacen viable y realizan todo poema concreto. La situación poética se da, entonces, como condición de realización del poema, porque es el ámbito en que tiene lugar toda posible poiesis (tanto en lo tocante a la composición como a los demás momentos del proceso general de concreción del poema).

Como se ha dicho desde el comienzo de estas reflexiones, no hay una esencia poética inmanente al texto que permita decidir sobre su condición poética. No existe el poema esencial ni *a priori*. Existen, sí, las situaciones en las que se genera un texto y puede realizarse (o no) como poema. Así, la situación poética es el campo ontológico de cumplimiento del poema. Más propiamente, la situación poética es el dominio del devenir perenne del poema. No hay devenir "suelto", absoluto, del poema. No hay poema sin situación o situaciones correspondientes, lo que equivale a reconocer en la situación una capacidad ontogenética. De hecho, la situación poética resume las condiciones generales de realización del poema. Esto significa, entonces, que el lugar de realización del poema no es el texto poético tomado aisladamente, ni la mente del lector vista como espacio en el que operan procesos subjetivos que actúan ante un estímulo (la obra poética). El verdadero espacio de concreción, el genuino *topos* donde adviene el poema, es aquel donde tiene efecto una red de relaciones, de procesos y de acciones en que intervienen ciertos sujetos motivados por finalidades artísticas. Dicho espacio y su dinámica están más allá

de toda mente específica y de toda composición verbal concreta, y aquí recibe el nombre de "situación poética".

Pero, además, por lo que se acaba de decir, la situación se presenta también como el espacio topológico del poema, como las "coordenadas" de la realidad en que éste adquiere pertinencia y sentido. En la situación tienen lugar los complejos procesos conforme a los cuales el poema alcanza todas las concreciones que admite y necesita. Ello es así porque el poema es una entidad eminentemente relacional. No es la exigua materialidad de la obra textual lo que determina la condición poética del poema, mucho menos puede serlo una supuesta esencia poética universal contenida en su endeble corporeidad. Lo que posibilita y concreta el poema es una intrincada malla de relaciones en un espacio concreto, alinderado por los alcances de dichas relaciones en pos de fines poéticos a relevancia de creaciones con base en palabras y su consiguiente transignificación). Ésa es la razón por la que una topología y no un mero análisis textual, estructural, etcétera, puede dar cuenta del poema. El *topos* del poema es la situación; por tanto, sólo iniciativas de composición que abarquen la globalidad de elementos que configuren dicho espacio situacional pueden aproximarse a la naturaleza relacional del poema.

Por lo que se acaba de ver, la situación poética es también el lugar de desenvolvimiento de las determinaciones históricas del poema. La condición histórica de lo poético, reconocida desde el comienzo de estas reflexiones y que se constata con cualquiera de los avatares más importantes de la poesía en el tiempo —*v. g.*, la casi total anulación de la poesía épica en el presente y la consiguiente reducción de lo poético al coto de la lírica—, encuentra su territorio de desarrollo en las situaciones concretas en las que se verifica lo poético.

Desde luego, aun cuando la historicidad de lo poético sea algo específico, no puede negarse que se vincula intrínsecamente a la condición histórica de todo lo que interviene, hace posible y constituye la situación poética. Ésta tiene un carácter histórico porque los lenguajes, los valores y agentes poéticos, etc., también están abiertos a un devenir, a modos de desenvolvimiento y concreción que responden a coordenadas culturales, sociales... en fin, históricas, que las comunidades donde se realiza todo lo poético. Una innovación en las concepciones referidas a las formas poéticas, la presencia de conflictos en cuanto a los gustos y criterios estéticos; las alteraciones permanentes en los aspectos semántico y pragmático de los lenguajes y muchos otros factores, situados en el plano genérico de la historia, condicionan todo lo poético. La condición situacional de lo poético hace precisamente que todas las determinaciones de éste se inserten siempre en el horizonte de las historias por las que fluye todo lo humano.

105. Si la situación poética se manifiesta como un complejo de relaciones, se impone interrogar acerca de qué cosas se vinculan en ella y cuáles son los factores

que hacen posibles dichas conexiones entre tales entidades.

La primera evidencia, al respecto, es la pluralidad de entes en relación, dentro de la situación, y la diversidad de sus características. En efecto, encuadrados en situaciones se hallan los lenguajes y los modos de asumirlos, influencias y proyectos originales, estilos personales y estados de ánimo colectivos, ciertos valores y criterios poéticos, tradiciones y modas, experiencias y nexos intersubjetivos, textos poéticos y referentes críticos, medios de intercambio poético e imágenes reificadas de héroes y villanos de la poesía, proyectos poéticas, gustos establecidos y opciones novedosas e incipientes, poetas-lectores y lectores-poetas...; pero, sobre todo, la situación poética es una relación de energías creativas. Desde luego, las entidades señaladas no aparecen amontonadas o yuxtapuestas, sino participando en procesos cuyos alcances en el tiempo y en cuanto a efectividad pueden ser variables y están sujetos a su complejo dinamismo.

No todos los componentes de la situación poética tienen una importancia ni una presencia uniformes. No es lo mismo una "superestructura" de gustos y valores que una objetividad cósica como la obra poética. Por eso, no estará de más subrayar que el texto poético (puede hablarse también en plural) aparece como el eje de la situación poética, aun cuando ésta sea ontológica y cronológicamente anterior a aquél. Hay una determinación mutua entre situación y texto poéticos: sin cualquiera de los dos es imposible el otro; pero, dados los alcances y la permanencia de los fines propios de la situación, ésta se manifiesta como condición previa del surgimiento del texto poético y de su cumplimiento como poema. De modo, pues, que la situación poética no se articula en el vacío; por el contrario, se organiza con base en una dinámica cuyo momento "material" fundamental es la producción del texto poético. Éste tiene las siguientes particularidades:

— Es el resultado de una serie de procesos específicos, lo que implica que brota a partir de una red de relaciones, que no puede ser exactamente igual a las demás que también se desenvuelven en la situación poética correspondiente.

— Es la condensación de otra serie de relaciones, cuyo ámbito está limitado al texto. Éste es una red de significantes y significados conectados entre sí y proyectados sobre un contexto situacional y existencial.

— — Es él mismo factor generador de relaciones destinadas a la máxima prueba ontológica del texto: realizarse como poema o no.

Esta última dimensión del texto poético es lo que determina su carácter axial dentro de la situación poética y explica el hecho de que la obra poética se asocia a procesos específicos de atención, afección, juicio y dinamización general del

desenvolvimiento de la situación poética correspondiente. Todos estos procesos son asimilables a lo que convencionalmente se asume como lectura" del texto poético. De ese modo, junto al eje de la composición de la obra poética aparece el eje no menos importante de los procesos asociados a lo que comúnmente se designa con el vocablo "lectura". En realidad, la importancia de tales procesos no decrece por el hecho de que dependan decisivamente de la concreción del cuerpo textual que habrá de devenir poema o no. Sea como fuere, puede apreciarse que, en el contexto cambiante de la situación poética, el texto actúa como una especie de "hoyo negro" que absorbe toda la energía poética en juego. Desde luego, no debe interpretarse esto en el sentido del supuesto cumplimiento de algo tan carente de fundamento como una "ley de la economía de las fuerzas creadoras" de que hablaba Shklovski,[5] siguiendo a Spencer, sino en el de un juego de relaciones entre cuyos factores de articulación destaca el texto poético.

106. La situación toma cuerpo, como se ha visto, alrededor del eje del texto poético y su derivación en los procesos relacionados con la "lectura". El proceso poético no se limita en lo más mínimo a la confección de un texto, sino que se concreta en un horizonte en el que lo decisivo es asimilable a la noción de "lectura". Ésta es una forma de decir que los momentos decisivos de la dinámica de la situación poética se vinculan a la puesta de relieve de un ente (la obra poética) y a lo que suscita en el seno de una comunidad poética situante a la vez que situada.

La relevancia de un texto poético en situación exige y comporta la atención de determinada clase de sujeto: el lector-poeta. No hay relieve de la obra si ésta no halla un referente de realización en la atención. En realidad, el concepto de "atención" resume la conjunción de intencionalidades que están en el fondo del poema. Al respecto, se aviene con lo dicho la idea husserliana de que la intención constituye "una tendencia realizadora: una proyección que se presenta como una "orientación hacia",[6] cuyo horizonte —en este caso— es el poema. A la intencionalidad que delata la relevancia de la materia verbal llamada a poetizarse, y que da cuenta de las artes del poeta-lector, le sale al encuentro la intencionalidad del lector-poeta ("que por momentos puede ser "la misma persona"), siempre dentro del marco de situaciones dinámicas. Por eso, porque la confluencia texto-lectura poética comporta un encuentro de intencionalidades, puede exigirse —como lo hace Novalis— que "el verdadero lector sea el autor por extensión".[7]

Pero la simple tendencia a ir al encuentro de la intencionalidad del texto poético no parece ser suficiente. Para que se den los procesos de realización poética (básicamente la relevancia y la transignificación) se requiere de algo más complejo que

5 V. Shklovski, "El arte como artificio", en Todorov (comp.), *loc. cit*.p.58.

6 Edmund Husserl, Experiencia y juicio. *Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*, p.87.

7 Novalis, "Fragmentos", en *El lugar de la literatura*, p.111.

una propensión. Cuando menos, se torna imperioso pensar que tiene que darse un tipo de tendencia que se corresponda en riqueza de implicaciones y virtualidades a la complejidad de los procesos poéticos. Por eso, puede resultar provechoso hablar de una actitud poética; es decir, de un tender hacia la creación que, de acuerdo con la intención de la obra, potencia su realización estética en el marco de la situación del caso. El concepto de "actitud poética" supone algo más que la concentración en el texto relevado; implica, como lo sugiere el adjetivo "poética", iniciativas destinadas a la creación, a la realización. La naturaleza precisa de tales iniciativas resulta imposible de caracterizar, pero se perciben sus vínculos con gustos, valores, criterios, estados mentales y emocionales, conexiones intersubjetivas (críticas y dialógicas), etc.[8] Tal predisposición a la creación, tanto en cuanto a la composición (poeta-lector) como a la suerte de la "realización invisible" que se vincula a la "lectura", es lo que previamente ordena, canaliza y encuadra la situación poética.

107. Lo que comúnmente se designa con el vocablo "lectura" comporta, en el caso del poema, procesos de una complejidad y alcances especiales. Dada su importancia, se hace necesario abordar con más detenimiento las implicaciones de lo que se viene denominando "lectura" en el ámbito de lo poético.

El hecho de que el texto poético sea un *corpus* verbal y de que todo lo que sea signo (más si se trata de palabras) puede ser leído ha llevado a la creencia acomodaticia en que la obra poética es susceptible de ser leída, mejor dicho en que el poema puede y debe leerse. Bajo una perspectiva esencialista, esta tendencia a equiparar la lectura del texto poético con la de cualquier formación lingüística se complementa con la ilusión de que precisamente es dable "leer el poema" tratando de captar su esencia.

Si se admite que el poema resulta de una compleja cadena de procesos complementarios, entre los que destacan la relevancia del texto y su transignificación (situacional), si se tiene presente que tales procesos comportan una actitud poética y la confluencia de disposiciones creadoras múltiples y encaminadas en muchos sentidos (cuya riqueza anula toda idea posible de "esencia" y "causa" en los sentidos acuñados por la metafísica tradicional), tiene que entenderse con facilidad que la lectura de un discurso dado y lo que hacen los agentes poéticos, a propósito del texto poético y las exigencias del poema, no son actividades idénticas. Si, como dice De Man, la lectura supone que "en términos de Austin, el acto de habla ilocutivo se convierte en un acto real perlocucionario; en términos de Frege, *Bedeutung* se convierte en Sinn...", [9] resultará obvio que se trata de un fenómeno sólo indirectamente vinculado a la realización del poema.

Ciertamente, no se puede negar que la raigal verbalidad de todo poema permite

8 Para esta noción de "actitud poética" se ha tenido en cuenta a Femando Salmerón, *La filosofía y las actitudes morales*, pp. 134 y 137, y a Luis Villoro, *Creer, saber, conocer*, pp. 43-57 y 67-71.

9 Paul de Man, *op. cit*, p. 26.

una lectura de los signos de que consta el texto poético, como si se tratara de la de cualquier discurso. Es indiscutible la posibilidad de tomar el texto poético como un haz de mensajes y proceder a realizar una exégesis de los mismos. Pero también resulta evidente que una lectura así tiene poco que ver con las exigencias de realización del poema y actúa como obstáculo insalvable para la poetización de la obra interpretada. Es necesario remarcar que, así como —según Gadamer— la hermenéutica aspira a "acceder al lenguaje",[10] la lectura poética debe posibilitar justamente lo contrario: la liberación del poema con respecto a determinado lenguaje.

Ahora bien, pese a lo que se acaba de afirmar, hay que reconocer que la lectura hermenéutica del texto poético es una condición necesaria para el relieve de éste y la transignificación de su materia significante, en la medida en que permita ciertas asociaciones semánticas, apreciaciones técnicas, manifestaciones fonéticas, etcétera. Pero se debe admitir que una lectura pre-estética sólo debe pretender un acercamiento a un sentido dispuesto a sacrificarse como tal. Esto deberá darse de una manera en que resulte imperceptible una verdadera sucesión de momentos. La lectura poética supone una inmediatez relevadora y transignificativa, aun que el análisis fuerce a considerar distintas zonas dentro de un mismo desenvolvimiento poetizante global. En consecuencia, los agentes poéticos de una comunidad, conforme a las situaciones del caso, deberán actuar ante el texto con la precaución de distinguir una necesaria lectura significativa de su materia de todo aquello que conduzca a su transignificación.

Si la lectura de índole exegética es inevitable, pese a que puede convertirse en un obstáculo, ¿cuál es su sentido? A pesar de que el texto poético puede constituirse como una presencia icónica, no tiene caso representarla por medio de la intuición (en la acepción clásica o fenomenológica de este término). La obra poética presenta rasgos reducibles a icono, pero no por ello renuncia a su verbalidad y, con ello, a una eventual significatividad. De todos modos, la lectura poética supone una mirada, una contemplación que busca y va más allá del signo presente. Nadie se detiene —aunque eventualmente puedan o deban tomarse en cuenta— ante los rasgos figurativos del texto. Concentrarse unilateralmente en ello (como sólo en apariencia podría exigirlo el ideograma, el caligrama, el grafopoema o el poema concreto) también supone una forma de obturar o abortar los procesos poéticos.

Por otra parte, algo tiene que dar relieve al texto poético y ese algo está tanto en el texto mismo como fuera de él. Lo primero que aparece asociado a la necesidad de relieve de toda obra poética es el proferir intencional de su materia verbal. Dicho proferir no se limita al campo de la composición. No basta con que haya una proferencia que quede condensada en una creación verbal dada. Al contrario, debe ser posible la repetición intencional de toda preferencia con vocación poética (de

10 Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 563.

ahí la escritura y la memorización y el legado transgeneracional de la poesía oral) para que pueda ser puesta de relieve recurrentemente. Éste es justamente el papel de la lectura superficial de la obra poética. En ese sentido, más que como una lectura, este proceso aparece como un decir o decirse de las palabras dispuestas a ser poema. Sin este decir no se puede esperar que tales palabras adquieran relieve; es más, mientras no se dé tal relación texto-agentes poéticos, la obra poética apenas podrá rebasar el estatus de existencia precaria. De modo que la importancia de la clase de lectura que aquí se examina tiene que ver más con el hecho de una relación llamada a desempeñar un papel ontogenético que con el desciframiento de signos concretos.

Desde luego, la necesidad primaria y el riesgo de una lectura hermenéutica del texto poético serán siempre persistentes y pueden conducir a modos básicamente funestos de relación con su contenido verbal. Una lectura que se aferre a la significatividad latente en la obra conduce a abortar el poema. Aunque con un lenguaje que no concuerda con las bases teóricas en que se cimientan las presentes reflexiones, Barthes asimila de hecho la idea de que aquí se habla, cuando dice que "el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas" relacionadas con determinados códigos, algunas clases de palabras, tratamientos poco ortodoxos de la materia verbal, etcétera.[11] Nada impide interpretar la referida idea barthesiana de la lectura poética, la lectura del texto con vocación estética, como un proceso cualitativamente diferente de toda verdadera exégesis. Precisamente dicha diferencia es lo que no logra entender cierta crítica poética, por siempre ajena al goce de lo que es propio del poema (la lectura relevante —ocupada, por tanto, en los artilugios verbales del texto, en sus peripecias técnico estéticas— y la transignificación, es decir, el acceso a un orden indefinible e intransferible, más allá de los límites de la palabra de discurso). Si algún sentido puede tener reparar en el significado de la palabra presente en el texto debe ser el de dar paso a su transignificación o hallar el modo de concretarla. Así, la lectura debe ser vista como un momento inevitable (a veces un "mal necesario") en el camino de la realización del poema, por medio de la transignificación de su materia textual. En resumidas cuentas, la llamada "lectura poética" deberá ser siempre una lectura transhermenéutica.

El decir de las palabras del caso, que comporta toda lectura superficial de los signos incluidos en el texto poético, orienta de manera específica la atención y, con ello, la actitud poética de los agentes que intervienen en la situación de referencia. Por ejemplo, la lectura "literal"o superficial del texto:

Gemelos el mar y el cielo
me dicen adiós con tu pañuelo[12]

11 Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural* p. 15
12 Luís Cardoza y Aragón, *Antología*, p. 20.

no puede apuntar a una interpretación de su sentido. Si fuera así, todo terminaría al decantar tales palabras en expresiones del tenor de: "hermanos mellizos, idénticos, indistinguibles, el mar y el cielo se despiden de mí cuando tú (o sea, el ser amado que expresa tal pronombre) agitas el pañuelo haciendo la señal convencional del adiós..." Por el camino de la hermenéutica no se llega al poema. Ahora bien, si simplemente se dicen —esto es, se hacen sonar— las palabras transcritas en un tono determinado, de acuerdo con las determinaciones de la situación en que se integran, etcétera, lo menos que acontece es el relieve de una expresión; por consiguiente, la presencia de una condición básica para el desenvolvimiento de las actitudes (y aptitudes) poéticas de los agentes implicados en la referida situación. En tal sentido, la lectura intencional, que se concreta en un decir relevante, abre cauces al poema, del mismo modo que una lectura destinada a la exégesis de la materia verbal del texto los cierra.

Lo dicho puede tener visos de misterio, pero no hay tal. En realidad, así como para disfrutar una salsa de cuitlacoche resultaría absurdo y demencial empezar por un análisis químico que dé cuenta de los elementos combinados que contiene, igual de carente de sentido es la actitud de quien pretenda solazarse en lo poético, acercándose al texto con la intención de desentrañar mensajes. Así como para gozar la referida exquisitez hay que empezar por masticar un bocado de la mejor manera al alcance de cada quien, la obra poética exige para su disfrute que sus palabras sean dichas, pronunciadas (lo que sólo puede hacerse leyendo normalmente), no necesariamente entendidas, explicadas o comprendidas. Ello no niega, desde luego, la "lectura silenciosa" de la materia verbal del caso. No se trata de un asunto de decibeles, sino de un modo necesario de relacionarse con zonas de lo poético (en este caso el texto oral o escrito). No hay poema sin una conexión entre el texto y los agentes poéticos, en una situación dada, y dicha conexión implica siempre un decir, un pronunciar, una nueva proferencia intencional que recupera la proferencia que da origen a la obra poética.

Entre muchos casos posibles y en medio de un discurso en general provechoso y fecundo, Eco prodiga justamente un ejemplo de lo que no debe ser la actitud adecuada frente a la materia verbal en juego dentro de cada proceso poético. En efecto, refiriéndose a cuatro figuras presentes en *El cantar de los cantares* ("Al tiro de los carros te comparo, amada mía", "Son tus dientes cual rebaño de ovejas que suben del lavadero", "Sus piernas son columnas de alabastro" y "Tu nariz, como la torre del Líbano"), Eco termina reivindicando una función cognoscitiva de tales tropos a partir de la puesta en práctica de un proceso en el que "se presupone un código, se le verifica en el símil (recurso mayoritario en los ejemplos citados), se saborean de antemano sus posibles transformaciones metafóricas, se parte del símil para inferir un código que lo haga aceptable, se empieza a conocer al mismo tiempo la ideología estética del poeta bíblico como las propiedades de la mucha-

cha —es decir, se aprende al mismo tiempo algo más tanto sobre la muchacha como sobre el universo intertextual del poeta bíblico...—".[13] No se puede negar a esta clase de operaciones hermenéuticas cierta pertinencia poética, pero la que tenga será siempre tangencial, marginal. Más bien, los modos hermenéuticos de acceder a la verbalidad poética, más allá de un nivel primario, aparecen como un fuerte obstáculo para la realización de lo poético.

La referida relación texto poético/lector-poeta presenta la peculiaridad de sustentarse en la base endeble de la unicidad de cada "lección" (acto de leer) y la posibilidad abierta de nuevas iniciativas similares. En efecto, cada dicción de la obra es única e irrepetible, pero los agentes poéticos que así lo deseen y decidan pueden tratar de reproducir experiencias semejantes. Cada una de tales iniciativas es peculiar, distinta e irreductible, tanto en el caso de un mismo agente como en relación con las que emprenden otros. En cada caso, el texto se somete a una "prueba poética", en el sentido de que puede realizarse como texto, como puede resultar que no. De todas maneras, la particularidad de tales procesos es lo que permite hablar al mismo tiempo de cierto grado de solipsismo estético y de la factibilidad de un diálogo y una crítica poética, esto es, la base de una comunión de agentes poéticos y, por ende, de una comunidad poética. Así, la lectura poética se presenta como radicalmente diferente a la lectura hermenéutica —puesto que no se trata de una *adae quatio mens ad sermo*— y se da como un proceso con pleno sentido sólo dentro de las coordenadas de la situación poética. En realidad, la lectura poética nutre y renueva a la comunidad poética; y, por su parte, la situación poética aparece como el campo de un cauce permanente de las lecturas y escrituras que implica lo poético. Pese al carácter único y solitario del leer vacado a poetizar, no se trata de un proceso aislado o postizo. Los actos de lectura son necesarios e insoslayables en todos y a todo lo largo de los procesos poéticos. No hay posibilidad de deslindar, con precisión satisfactoria, lo que es pura escritura y pura lectura en los procesos poéticos. De hecho, todo parecería sugerir que en poesía la escritura es algo secundario frente a un decir o pronunciar recurrentes, al que pueden asimilarse los reme dos de lectura llamados "lectura poética", que son infaltables. Desde la proferencia espontánea y silvestre con alguna aspiración poetizante hasta el relieve textual de lo que se anuncia como posible poema, el decir poético —incluyendo una lectura *ad hoc*— impregna toda la marcha genética y realizante del poema. Y ésta es una realidad que atañe tanto al poeta-lector como al lector-poeta, cuya diferenciación de papeles —como se habrá observado— nunca será total. Más bien; en el mundo del poema, el quehacer propiamente escritura del poeta-lector parece irrelevante frente al permanente decir de la materia verbal (al que se asocia el "asalto" de la palabra impulsada a la proferencia —eso que suele llamarse "inspiración"—, la realización de apuntes, las numerosas correcciones, lecturas y relecturas); en el fondo, el poeta-lector se muestra como un calígrafo, un escriba, un tenedor de

13 Umberto Eco, *op.dt.*, pp. 189-190.

cierta memoria textual, más que como un escritor, en el sentido que adquiere la palabra cuando se refiere al narrador, al ensayista, al periodista...

108. Ya se ha subrayado la peculiaridad del decir los textos poéticos que generalmente se asume como "lectura". Se sabe que tal condición peculiar viene dada por contraste entre el decir poético y la lectura exegética. Se trata pues de una cuasidefinición por la *via negationis*, esto es, una caracterización negativa. Sería deseable una definición positiva, pero no parece posible. No se ve cómo puede trasladarse a palabras la idea de una suerte de lectura que da pie a ciertos nexos entre los textos (y sus antecedentes en el proceso de composición) y los agentes poéticos. Al respecto, sólo parece pertinente formular algunas hipótesis.

El decir intencional de palabras o formaciones textuales igualmente intencionales, que supone lo poético, se asocia con la ya referida actitud poética. En el seno de situaciones poéticas concretas, los agentes poéticos proyectan sobre los procesos en los que intervienen una disposición creadora que, en los hechos, se concreta en la atención, la contemplación, la apertura al acontecer poético y la espera en cuanto a su desenvolvimiento; en suma, todo aquello que puede adscribirse a las dos palabras claves de toda situación poética: atención e intención. Se puede pensar que sin estos factores presentes y desplegándose en la situación poética no será posible el poema. Es decir, se percibe razonablemente su conexión con lo poético, pero resulta excesivo tratar de determinar cómo es que operan con miras al cumplimiento del poema. Es imposible saber qué sucede, cómo y por qué se da lo que se da en la vida del que lee algo. La aseveración del gran maestro y pedagogo del siglo pasado, Simón Rodríguez, en el sentido de que la lectura es un milagro, sigue vigente en lo fundamental.

Predisposición, apertura, espera... suponen siempre un optimismo estético, una condescendencia respecto de las derivaciones de la palabra en situación y hasta una caridad estimuladora de la creación, sin renuncia posible al ejercicio crítico. Ni el estúpido ni el débil mental ni el insensible tienen suficiente potencial actitudinal como para contribuir adecuadamente, conforme a las exigencias de las correspondientes situaciones poéticas, a la creación de obras de valía. El poema es posible porque hay comunidades de personas capaces de ejercitar los factores que se han referido. De ese modo, la lectura poética (que no es siempre ni exclusivamente una asimilación del texto "definitivo") se presenta como una *ars inveniendi*, una suerte de invención, un trabajo y proceso creativos destinados a permitir que advenga o sobrevenga la relevancia de lo que debe decirse y la transignificación de las referencias o residuos de referencias que siempre supone eso que se dice. Resulta pues, innegable la pertinencia de la indicación de Mounin, en santo a que "el primer secreto respecto a la lectura de un poema consiste en adquirir la idea (lo contrario de la explicación) de que es necesario resignarse, al principio, a retener del poema

sólo lo que se puede, lo que se desprende naturalmente; aceptar que la poesía es hallazgo, descubrimiento (en sentido literal)..."[14]

Así en contraposición con la lectura exegética, radical y perpetuamente apegada a códigos y esquemas que permitan la emergencia del sentido, la lectura poética sólo puede admitir una prescripción: la privación de preceptos, el rechazo de toda preconcepción de cara al decir y los modos del decir de la palabra con vocación poética. Esto es más válido aún, después de la irrupción de las vanguardias y la consolidación de su general talante poético; pues, como advierte Steiner, ya Mallarmé (uno de los grandes artífices de las revoluciones poéticas de fines del siglo XIX) "convirtió las palabras en actos no de *comunicación*, primordialmente, sino de *iniciación* a un misterio privado. Mallarmé emplea las palabras corrientes en sentidos ocultos que son una adivinanza; nosotros las reconocemos , pero ellos nos vuelven la espalda" (subrayados del autor).[15]

109. En un mundo poblado de signos, sobre todo de caracteres tipográficos (obsérvense las miríadas de publicaciones, la profusión de carteles, el sinnúmero de creaciones audiovisuales), de iconos dotados tanto de una semiótica gráfica como verbal, se vive la experiencia de una hiperlectura, de una superlativa e inevitable tendencia a posar la mirada en tales objetos y, por ende, a "leer" espontánea e involuntariamente. Una especie de "lectura automática" parece haberse incrustado hondamente en la vida de los hombres y mujeres del presente, pese a que todavía el analfabetismo no desaparece de la faz de la tierra. Dicha clase de lectura aparece como una simple proyección de la mirada, tan natural como cuando antaño se observaban, sin que mediara intención consciente alguna, tan sólo árboles o paisajes en lontananza. El habitante urbano o en general la persona penetrada por los grandes medios de uniformación mental y socialización del presente —máxime si está alfabetizado— vive en una situación en la que básicamente mira signos sin verlos, escucha palabras sin oírlas. En suma, es testigo y partícipe de una automatización de la lectura, proceso cuyas aristas sociológicas y morales escapan a los propósitos de estas reflexiones.

Si se trae a colación el hecho referido es para subrayar la dimensión intencional del decir específico que implica la lectura poética. La lectura automática o inconsciente está muy distante del ámbito de lo poético. En verdad, no se puede saber lo que puede suceder tras una simple mirada sobre letras y palabras escritas; pero lo que sí se puede es afirmar que una lectura carente de intención poética, que no responde a una disposición poética, no puede dar pie a ningún proceso de índole poética.

Lo antedicho no debe servir para hacer extrapolaciones en el sentido de que el ámbito de la poesía y los alcances de una comunidad poética dada quedan limi-

14 Georges Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, pp. 130-131.

15 George Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 53.

tados a pequeños grupos de iniciados. Tal proceder sería excesivo; sencillamente estaría negando sin basamento alguno probables nuevos modos de asociación entre lectura y escritura; y, sobre todo, pasaría por alto las posibilidades intrínsecas de apertura a lo poético, que demuestran tener tanto los lenguajes como los seres humanos. Ciertamente, mientras haya lenguajes y personas en el mundo habrá poesía* , pero también parece justificado suponer que las maneras de darse tal poesía, sus grados de calidad y sublimidad son variables y están condicionados por las formas de darse los nexos entre los lenguajes y los agentes poéticos, es decir, potencialmente todos los seres-de-la-palabra. Efectivamente, una obra publicitaria —póngase por caso— puede estar delatando y suscitando procesos poéticos; es decir, puede adscribirse al ámbito de lo poético, como un texto de Paz, Brodsky, Cernuda o cualquier otro gran poeta. Esto puede parecer descabellado, pero una observación atenta del mundo de la publicidad permitiría descubrir mucha más poesía potencial (máxime si se contrasta con el material deleznable que abunda en ese campo) de lo que parece. Consignas como "I like Ike", estudiada acuciosamente por Jakobson y otros, empalidecería ante la composición "Noble aliado de la calidad (marca del producto)... el tiempo. Sombra de esos siglos que trabajan en soledad, luz viva de una pasión..." Todo va a depender de la situación poética en que se encuadre, el carácter de su comunidad poética de referencia, etcétera. Existe el amplio universo de lo poético, de la palabra relevada en situación y dada a la transignificación, aun más allá de lo descifrable en una exégesis; pero ese universo que puede albergar al susodicho "poema publicitario" no es uniforme, sino que admite grados y posibilidades poéticas diversas; lo cual explica las diferencias entre un poema de Gorostiza o Vallejo y un enunciado creado por un despacho con afanes mercantilistas. Así, aguzar el sentido del decir poético, educar las capacidades de lectura poética, como parte de un des arrollo de actitudes y aptitudes poéticas, puede enriquecer los procesos poéticos que inevitablemente seguirán teniendo lugar en el mundo.

11O. La asimilación de la lectura poética a un decir o pronunciar los textos o las proferencias que habrán de desembocar en el texto supone una inmediata conexión de tal clase de proceso con fenómenos fonéticos directamente asociados a la poesía, como el ritmo. Si el puente que conecta a los agentes poéticos con la obra, al mismo tiempo que actúa como energía que dinamiza y cohesiona a las situaciones poéticas, es el leer entendido como un decir la palabra poética, cae de suyo la importancia de la eufonía y la eurritmia en el ámbito de la poesía. Es este papel relevador de la dicción del texto lo que ha llevado a las analogías (muy objetables) entre poesía y música. Lo que se les oculta a quienes se inclinan por tales asimilaciones es que la dimensión sonora del poema no se da como resonancia de una "esencia musical" ubicada en el texto poético, sino que implica una consonancia,

* Esta idea es, en lo fundamental, coincidente con la que propugna Octavio Paz cuando dice que mientras existan seres humanos habrá poesía (cf. "La otra voz", en *Vuelta*, núm. 168).

una correspondencia peculiar, en cada pronunciación, entre un lector-poeta y la materia verbal a ser dicha. El texto no es una partitura que obliga a una ejecución precisa; no tiene la función de condensar en el papel una composición musical, esto es, un orden fijo y articulado de sonidos llamados a configurar una unidad artística sustentada en la pura eufonía. El texto poético —y hay que insistir en que no es éste lo único que se lee o dice en los complejos procesos poéticos— apenas es un ente abierto a la realización del poema, por medio de procesos entre los que figura la pronunciación de las palabras de que consta. En ese sentido, constituye un componente de un proceso cuyo valor e importancia se reduce a nada, si no halla la correspondiente atención de un lector. Si la exigencia de dos condiciones como las indicadas (el lector y lo que puede o debe leer) son imprescindibles para la lectura, también lo serán para que tenga lugar la actualización de un ritmo o cualquier otra posibilidad sonora presente en el texto. No se debe olvidar que toda lectura poética apunta necesariamente a la relevancia de una virtualidad poética en la materia verbal del texto. En ese sentido, la lectura siempre hace destacar una cierta cadencia, cuyo sentido es dar un relieve a lo que aspira a realizarse como poema. Se trata siempre de un proceso en el que intervienen preponderantemente dos factores complementarios: el texto y el lector-poeta. Este hecho obliga a considerar esta última determinación (el lector-poeta) de la faceta sonora del poema e introduce en ésta una suerte de "relativismo" puesto que dependerán de cada lector-poeta las concreciones de las posibilidades fónicas del texto. Esto resulta más inconfundiblemente cierto en el caso de la poesía libre de las preceptivas formales tradicionales, negada de raíz a las escansiones obligatorias de su materia verbal. En el caso del poema, es imposible leer una cadencia, como debe suceder con la partitura musical. En el caso del poema, el lector—poeta pone un ritmo, un tono, etcétera.

Por lo demás, esto es algo que lo Gorostiza veía con entera claridad, según se desprende de sus observaciones en el sentido de que "cada poeta tiene un estilo personal (a veces indicador de su postura estética) para 'decir' sus poesías. Éste las canta, aquél las reza, otro las musita, uno más las solloza. Nadie se confina solamente a leer. Encomendad a quien queráis que diga un poema. En el acto impostará la voz a la tesitura del canto..."[16]

Puede concluirse, en consecuencia, que el poema exige de declamadores (una forma de ser lector-poeta, por lo demás) más bien que de lectores a secas. Dicho de otro modo, necesita de un decir relevante, de un pronunciar que haga destacar el componente sonoro del proceso poético sobre los ruidos vulgares, corrientes opacos, del mundo más que del puro silencio. En ese sentido, el pronunciar poético o declamar apunta a crear las condiciones más favorables posibles del escuchar que habrá de definir el proceso de transignificación de lo dicho-escuchado.

16 José Gorostiza, "Notas sobre poesía", *loc. cit.* p. 16.

Ahora bien, aquí "declamar" no puede significar el montaje de un espectáculo patético con base en una lectura afectada e incluso histriónica. Esa puede ser, más o menos, la acepción popular del verbo en referencia. Aquí se quiere dar a entender que se trata de un proceso necesario en la realización del poema; consistente básicamente en un decir intencional, el cual puede ser público o privado, personal o colectivo, en voz baja o en voz alta, etcétera.

111. Como se ha dicho desde el principio, hay un problema de decidibilidad frente a la obra con aspiraciones poéticas. También se ha visto que lo poético o, más precisamente, la realización del poema supone un proceso global centrado en una compleja relación (no lineal) entre composición y lectura, dentro de los límites de situaciones concretas. Ahora bien, para que la situación poética tenga lugar y pueda admitir una fecunda conexión composición-lectura, un provechoso "diálogo poético" entre poetas-lectores y lectores-poetas y, con ello, una realización del poema y una decisión sobre la condición poética de determinado texto, es necesario que dicha situación se vincule también con unos valores o criterios poéticos.

Tradicionalmente, el asunto de la decisión acerca del carácter poético de un texto ha estado asociado a la noción más que problemática de "gusto". Al margen de las acepciones que ha adquirido este vocablo con el tiempo, no se puede negar que las concepciones esencialistas han tenido en la tesis del gusto una proyección coherente. Si el poema es ya la obra poética, porque está dotada de una esencia —generalmente reducible a las nociones de "lo bello" o "lo sublime" o a ambos— que evidencia su condición de tal, resulta lógico que quienes tengan una capacidad para captar dicha naturaleza poética en la obra presente (escrita o simplemente dicha), es decir, un "sentido del gusto poético", sean quienes dictaminen su carácter poético.

En el contexto de esa tradición, la palabra "gusto" se vincula con la idea de una facultad, una capacidad, una potencia poco menos que orgánica o con sus consecuencias. Hume, por ejemplo, habla de "mental tastes"[17] ["gustos mentales"] y —refiriéndose al sentimiento de gusto ante la belleza— de que "where a man has no such delicacy of temper, as to make him feel this sentiment, he must be ignorant of the beauty, though possesed of the science and understanding of an angel".[18] Desde luego, lo dicho supone que en la relación sujeto-objeto en que se inscribe la comprensión de lo poético, el papel fundamental lo desempeña el sujeto ante el texto poético, que se limita a cumplir la función de estímulo "material". Esto mismo es lo que, por cierto, sostiene básicamente Montesquieu cuando al principio de su *Ensayo sobre el gusto* dice que "las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable, etcétera, están en nosotros mismos", luego de haber asentado que

17 David Hume, *A Dissertation on the Pasions*, p. 235.

18 "Cuando un hombre no tiene tal delicadeza de genio como para hacerle experimentar este sentimiento [el autor se refiere al gusto ante lo bello], no puede ser sino ignorante de la belleza, aunque posea la ciencia y la inteligencia de un ángel". *Ibid*., p. 241.

"los objetos del gusto", por los que "nuestra alma" es capaz de sentir "diferentes placeres", son "lo bello, lo bueno, lo agradable, lo ingenuo, lo grande, lo sublime, lo majestuoso, etcétera".[19]

Con una ambición mucho mayor, sin apartarse en lo fundamental de los supuestos en que se sustenta la idea de gusto que se está examinando, Burke emprende una iniciativa teórica que le permite establecer que el gusto es "aquella facultad o aquellas facultades de la mente que se ven influenciadas por, o que forman un juicio acerca de, las obras de imaginación y los entes elegantes".[20] Burke juega con ambas posibilidades: la afección pasiva del sujeto y la creatividad de la mente, como explicación del gusto; posibilidades que, de todas maneras, remiten al supuesto de una facultad gustativo-judicativa mental. Por su parte, Kant —como es bien sabido— prodiga un amplio y riguroso discurso sobre el gusto, en algunos de cuyos momentos culminantes concluye que el gusto es la "facilidad de juzgar y apreciar lo bello", es decir, "un objeto o un modo de representación por una satisfacción o un displacer, *independientemente de nuestro interés*"; el "objeto de tal satisfacción" es "lo bello", es decir, aquello "que agrada universalmente sin concepto".[21] En este punto, Hegel no se distancia efectivamente de su colega de Könisberg. Ciertamente, Hegel, en su *Estética*, reivindica un "verdadero efecto" relativo a la "producción poética" que se asocia con "la formación, la tersura, la elegancia y el efecto del aspecto lingüístico" del poema, es decir, con rasgos presentes en un objeto (el texto). Dicho "efecto" poético —de modo similar a lo que concluye Kant— es algo ajeno a todo arte "autoconscientemente regido" y, en tal sentido, "debe ser y parecer ingenuo y sin intención".[22]

Desde luego, algunos de los supuestos centrales en que descansan las ideas que sumariamente se acaban de repasar son anteriores a la Época Moderna; de hecho, pueden hallarse en la obra del propio Aristóteles. Pero, si han sido objeto de un recordatorio fugaz en estas páginas, es porque siguen influyendo en el presente ¿Cuáles serían esos supuestos? Básicamente, los que siguen:

— desde que es compuesto el texto, es ya el poema;

— el texto contiene una esencia poética (belleza o sublimidad);

— el sujeto que entra en relación con el texto (puede llamársele "lector") puede captar dicha esencia, porque está dotado de una facultad, una capacidad para ello, situada en la mente o vinculada a ella;

— degustación o judicación sobre lo poético presente en el texto; es la facul-

19 Montesquieu, *op. cit.*, p. 19.

20 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*,p. 8.

21 Emmanue] Kant, *Critique de la faculté de juger*, pp. 129, 139 y 150.

22 G. W. Hegel, *Estétic*a, vol. 8: *La poesía*, p.80.

tad referida (actuando como una capacidad de juicio, de síntesis estética) la que "pone" lo poético del poema, a instancias de los rasgos exteriores de éste;

— el resultado de la asociación del sujeto que puede "saborear" lo poético del texto y éste—cuando contiene verdaderamente poesía— es una experiencia placentera, ajena a toda intelección, concepto e interés, más allá de dicha experiencia.

No es difícil apreciar que toda esta concepción del gusto está sustentada en una analogía con el sentido del gusto de los sabores de alimentos y bebidas. Se basa, ciertamente, en una asimilación de las papilas a la mente. De esa manera, tal teoría del gusto y sus consecuencias en lo tocante a la comprensión de lo poético resultan completamente inconvenientes, de cara a la visión procesalista, relacionalista y situacionalista del poema que contienen las páginas antecedentes.

El concepto de "actitud poética" se acopla mejor con esta última visión que la idea de una facultad de gustar y juzgar lo poético. En verdad, resulta teóricamente más fecundo pensar en una predisposición que posibilita una relación compleja con valores poéticos. En lugar de ciertas capacidades —que siempre habrá que presumir innatas o *a priori*, según el caso— se impone constatar (y hacer constar) una tendencia a afrontar todo lo poético conforme a valores estéticos específicos. Dicha propensión, por lo demás, puede derivar en posibilidades tanto más amplias y ricas cuanto más sólidamente se adquiera, se eduque, se compenetre con una gaya ciencia.

Sin embargo, una elucidación seria de la noción de gusto no puede dejar de lado un sentido ideológico de la misma. En coexistencia con la concepción que reduce al gusto a una facultad asociada a esencias poéticas, la palabra "gusto" se refiere también a un orden de valores y criterios que permiten juzgar acerca de todo lo poético. Expresiones como "gusto de la época", "historia del gusto", "obra de mal gusto", etcétera, tienen que ver precisamente con aquello que, para una comunidad poética y las situaciones que admite en su seno, vale por sí mismo como realidad estética, se expresa como lo que debe desearse e incluso lo que debe hacerse y aceptarse en punto a lo poético y, por lo mismo, opera como referente del juicio, esto es, de la decisión sobre la condición poética de un proceso poético y sus derivaciones, así como sobre su calidad. Bajo esta perspectiva, se evidencia una asociación entre gusto, valor y criterio poéticos. En la red de relaciones que configuran estos tres elementos —por lo demás, infaltables en toda situación poética— el gusto se manifiesta como una disposición a la valoración poética, como una tendencia abierta al juicio, comoquiera que se dé éste.

Los valores poéticos a que remite la acepción ideológica del gusto no sólo están presentes en la situación, sino que mantienen una relación estrecha con los componentes fundamentales de la misma, concretamente con las actitudes poéticas y todas sus derivaciones siempre activas (composición, lectura...). De ese modo, dichos valores orientan la intencionalidad de las iniciativas de realización poética procedentes de los agentes poéticos, tanto como la de todos su resultados (el texto y todo lo que, a su vez, puede suscitar). De ese modo, alrededor de cada texto hay una suerte de orden axiológico cuya identificación en el contexto de las correspondientes situaciones puede ampliar las posibilidades de aproximación fecunda a aquello que lo constituye como obra. Determinadas maneras de operar intencionalmente en el terreno sintáctico, tal o cual actitud frente a cierto tipo de palabras, este u otro modo de escandir, que si el texto debe ser corto o largo, bien el apego a formas tradicionales, bien su rechazo abierto y visceral... aparecen en el horizonte de lo poético como valores, como lo más deseable entre un cúmulo de posibilidades relativas al desenvolvimiento de los lenguajes, como modos de asumir un "deber ser" en el terreno estético. Todo ello constituye una presencia insoslayable en las situaciones y procesos poéticos y, por tanto, en la suerte de todo poema.

En ese sentido, los valores poéticos configuran una realidad que rebasa el simple papel de criterios de decisión de la supuesta poesía contenida en un "montón de palabras". Ciertamente, los valores poéticos son los que permiten hablar en términos de "me gusta" o "no me gusta", "está bien" o "está mal', "es bueno" o "es malo", etcétera, en relación con lo poético; pero, en el fondo, son realidades cuyos alcances van más allá de todo momento predominantemente (nunca exclusivamente) judicativo.

Aunque también operan intencionalmente como criterios, los valores poéticos son mucho más que eso: son un factor que posibilita y determina todo proceso poético, en todas sus partes, incluyendo las que conciernen al "diálogo poético". La consumación o no de tales valores, en el dominio de las situaciones correspondientes, determina todas las vivencias relativas a lo poético (todo lo agradable, deleitoso, amable o molesto, aterrador, temible... suscitado a propósito de los procesos poéticos). Considerando sus posibilidades en su máxima amplitud, puede constatarse que los valores en referencia aparecen como uno de los factores más importantes de la realización global del poema.

112. El capítulo I (§ 7) termina con la formulación de una serie de cuatro preguntas. Estrechamente relacionadas, configuran el problema teórico que han debido abordar las presentes reflexiones. A partir del segundo capítulo, todos los subsiguientes, parágrafo tras parágrafo, han ido adelantando respuestas parciales a las referidas preguntas. Llega el momento de contestarlas de manera más global y, sobre todo, concluyente.

La primera de las preguntas mencionadas inquiere sobre las bases de la decisión acerca de la condición poética de un texto dado. Ya se ha visto la inviabilidad de toda opción esencialista al respecto. Se ha señalado, también, que ningún texto es poético *per se*. En consecuencia, se podrá caracterizar como poema un texto con intención poética sólo cuando se *realice* como tal —siempre de manera provisional—, en un contexto cultural dado que incluye lo que aquí se ha llamado "comunidad poética": conforme a valores estéticos de aceptación general en el seno de dicha comunidad y en virtud de diversos procesos (entre los que se cuentan los de edición, crítica, divulgación, etcétera). Así, todo poema es un acontecimiento efímero en el que un texto con intención poética se realiza como tal poema. El fundamento de tal realidad-acontecimiento es puramente relacional (no esencial). Ahora bien, la relacionalidad del acontecimiento poético presenta tres dimensiones: la intratextual (el texto con intención poética es simple relación de componentes verbales dirigida a una relevancia con respecto a otras posibilidades y concreciones de lenguaje), la de carácter semántico (la verbalidad del texto supone un componente ilativo, es decir, unos nexos de la palabra con el mundo y determinados referentes hermenéuticos) y la extratextual (relativa a los factores de contexto que posibilitan el efecto de transignificación de la materia verbal del texto y, con ello, la realización del poema).

No todo objeto verbal puede realizarse como poema. La clase de ente verbal (texto) que puede aspirar a tal realización —por lo demás, tema de la segunda de las preguntas referidas— deberá ceñirse a las siguientes condiciones:

— una intención ostensible de darse como obra de valor estético;

— una labor de composición —es decir, de articulación específica de relaciones intratextuales— acorde con tal intención;

— complementariamente, una disposición textual que potencie la relevancia y la transignificación, según un orden semántico y una pragmática de referencia;

— la pretensión de apegarse a determinados valores estéticos de aceptación general para una comunidad poética dada;

— su introducción en el campo relacional que configura la mencionada comunidad y en los procesos que protagoniza;

— su intervención en dichos procesos, conforme a situaciones concretas, de modo tal que pueda operar la transignificación y su eventual realización como poema.

Conforme a lo que se acaba de señalar, las condiciones necesarias y suficientes para que un texto con intención poética pueda realizarse como poema —tema de la tercera pregunta— vienen a ser:

a. un espacio textual en el que se ofrece una intencionalidad, una opción de composición o de disposición de determinada materia verbal, que pretende atraer para sí a todos los sujetos (poetas-lectores y lectores-poetas, integrando determinada comunidad), elementos y procesos que intervienen en la realización del poema; y

b. un campo de realización poética en el que se interrelacionan específicamente —es decir, según situaciones únicas— una comunidad, unos valores, unos procesos (especialmente el de transignificación, a partir de las peculiaridades de la lectura de "poemas" y de la pericia crítica)... alrededor de un eje: el texto con intención poética.

En realidad, la última de las preguntas formuladas en el primer capítulo está implícitamente contestada en las respuestas anteriores. En efecto, los elementos que intervienen en el acontecimiento van más allá del texto con intención poética. Para que el poema acontezca tienen que estar presentes y relacionarse de algún modo el poeta-lector, la composición textual con intención poética, una relevancia textual, el lector-poeta, una especie de "superestructura" valoral, los medios de acceso al texto, las situaciones en las que tienen lugar las relaciones de realización de lo poético, una diversidad de procesos (composición, lectura, crítica, diálogo...) en múltiples sentidos y de alcance diverso, etcétera.

Sin duda, todo este "mundo de lo poético" tiene una complejidad abigarrada. Ello pone en evidencia los alcances limitados y superficiales de la crítica de poesía, tal como se le ha entendido hasta ahora. Al mismo tiempo, permite pensar en la idea de una necesaria superación de la crítica de poesía por medio de la topología que describa en toda su riqueza el proceso de realización poética del texto vocado a ello. Pero éste es un tema que desborda los límites del presente estudio.

Bibliografía

Adán, Martín, *Antología,* sel. y nota de Sergio Monsalvo, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1987 (Material de Lectura, 129, serie Poesía Moderna).

Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía,* 3ª ed., Madrid, Gredos, 1965.

Aristóteles, *Poética,* introd., trad. y notas de Ángel J. Cappelletti, Caracas, Monte Ávila, 1991.

Arráiz Lucca, Rafael, *Terrenos. El libro de las casas,* Caracas, Mandorla, 1985.

Atxaga, Bernardo, *Poemas híbridos,* Madrid, Visor, *1990* (Col. Visor de Poesía, 151).

Badiou, Alain, *Manifeste pour la philosophie,* París, Éditions du Seuil, 1989.

Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural,* 2ª ed., trad. de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1979.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal,* trad. de Antonio Martínez Sarrión, Bogotá, La Oveja Negra, 1984.

Baumgarten, Alexander G., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía,* 4° ed., trad. de José Antonio Míguez, Buenos Aires, Aguilar, 1975.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas,* 2ª ed., Buenos Aires, Difusión, 1975 (Col. Biblioteca Clásica).

Béguin, Albert, *Creación y destino*, vol. I: Ensayos de crítica literaria, trad. de Mónica Mansour, México, FCE, 1986.

Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, t. II, 9ª ed., trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1989.

Bergamín, José, *Al fin y al cabo (prosas)*, Madrid, Alianza, 1981.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 1997.

Black, Max, *Modelos y metáforas*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala, Madrid, Tecnos, 1966.

Brik, O.M., "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los*

formalistas rusos, 5ª ed., trad. de Ana María Nethal, México, Siglo XXI, 1987

Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. de Menene Gras, Madrid, Tecnos, 1987

Cadenas, Rafael, *Memorial*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila, 1986.

Cardoza y Aragón, Luis, Antología, México, SEP, 1987 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 98).

Cela, Camilo José, *Diccionario secreto*, vol. I, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1969.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, París, Flammarión, 1966.

Crespo, Luis Alberto, *Mediodía o nunca*, Caracas, Tierra de Gracia, 1989.

Croce, Benedetto, Estética como ciencia de la expresión y lingüística general Culiacán, UAS, 1982.

Cruz, sor Juana Inés de la, *Sonetos y endechas*, México, Cvltvra, 1941.

Dascal, Marcelo, "Una crítica reciente a la noción de significado literal", en *Crítica*, núm. 53 (México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, agosto de 1986).

Davidson, Donald, *De la verdad y de la interpretación*, trad. de Guido Filippi, Barcelona, Gedisa, 1990.

Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, trad. de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1989.

Deniz, Gerardo, *Enroque*, México, FCE, 1986 (Col. Letras Mexicanas).

——, Mansalva, México, SEP, 1987 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 85).

Derrida, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Paidós/ICEUAB, 1989 (Col. Pensamiento Contemporáneo).

Dovbrovsky, Serge, *Razones de la nueva crítica*, trad. de Fran isco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1974 (Col. Prisma).

Eco, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. de R. P.,Barcelona, Lumen, 1990.

Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. de Corina Iturbe, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra, 1990.

Freud, Sigmund, "E] creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, t. IX, 1ª reimp., trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.

——, *Lo siniestro*, trad. de L. Rosenthal, Buenos Aires, López Castro Editor, 1978.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.

García Lorca, Federico, *Romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejias y Diván del*

Tamarit Madrid, Busma, 1983.

Gardini, Carlos, "Nota preliminar", en Lafcadio Hearn, Kwaidan, Madrid, Siruela, 1987.

Garibay, Ángel María, *La literatura de los aztecas*, 6ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1985.

Gorostiza, José, "Notas sobre poesía", en *Muerte sin fin y otros poemas*, 2ª ed., México, FCE, 1971 (Col. Letras Mexicanas).

Greiff, León de, *Nova et vetera*,Bogotá, Caballito de Mar, 1973.

Guillén, Jorge, *Cántico*, vol. II, México, Seix Barral, 1985.

Guiraud, Pierre, La semántica, 2º reimp., trad. de Juan Hasler, México, FCE, 1983 (Breviarios, 153).

Gutiérrez Nájera, Manuel, "Pax animae", en *Antología de la poesía hispanoamericana. El modernismo*, Buenos Aires, Huemul, 1964.

Hegel, G. W., *Estética*, vol. 8: *La poesía*, trad. de Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.

Heidegger, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. de José María Valverde, Barcelona, Arie1, 1983.

Heidegger, Martín, *¿Qué significa pensar?*, trad. de Haroldo Kahnemann, Buenos Aires, Nova, 1978 (Col. La Vida del Espíritu).

——, *Identidad y diferencia*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Barcelona, Anthropos, 1988.

Huerta, David, *Historia*, México, Toledo, 1990.

Hume, David, "A Dissertation on the Passions": en *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales* (ed. bilingüe), Barcelona, Anthropos/MEC, 1990.

Husserl, Edmund, *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*, red. y ed. de Ludwig Ladgrebe, trad. de Jas Reuter, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1980.

——, *Investigaciones lógicas*, trad. de Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, s. f.

Jakobson, Roman, Ensayos de poética, 1ª reimp., trad. de Juan Almela, México, FCE, 1986.

——, *Huit questions de poétique*, París, Éditions du Seuil, 1977.

——, *Lingüística y poética*, trad. de Ana María Gutiérrez Cabello, Madrid, Cátedra, 1988.

——, *Lingüística, poética, tiempo (Conversaciones con Krys ina Pomorska)*, trad. de Joan Argente, Barcelona, Crítica, 1981.

Jaramillo Escobar, Jaime, "Cómo me convertí en monstruo", en A. Romero, *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*, Bogotá, Tercer Mundo-Pluma,

1988.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de Luc Ferry *et al.*, París, Gallimard, 1985.

Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios sobre poética*, 2ª reimp., Madrid, Taurus, 1986.

Lessing, G. Ephrain, *Laocoonte*, trad., introd. y notas de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Lezama Lima, José, *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

Machado, Antonio, *Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena y prosas varias*, 4ª ed., Buenos Aires, Losada, 1975.

Man, Paul de, *Alegorías de la lectura*, trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990.

Montejo, Eugenio, *Alfabeto del mundo*, México, FCE, 1983 (Col. Tierra Firme).

Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, trad. de Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.

Morin, Edgar, *El método*, vol. I: *La naturaleza de la naturaleza*, trad. de Ana Sánchez y Dora Sánchez G., Madrid, Cátedra, 1981.

Mounier, Roger, *Contre l'image*, París, Gallimard, 1963

Mounin, Georges, *Claves para la lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1969.

——, *La literatura y sus tecnocracias*, trad. de Jorge Aguilar Mora, México, FCE, 1983.

Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, 8ª ed., Buenos Aires, Losada, 1984.

Nicol, Eduardo, *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1990.

Novalis, "Fragmento", en *El lugar de la literatura*, trad. De Violeta Cané, Puebla, UAP, 1980.

Ordaz, Ramón, *Encuentro con la palabra* (Grafopoemas), pról. de Juan Liscano, Fondo Editorial del Caribe, 1992.

Owen, Gilberto, "Línea", en *Obras*, 2ª ed., México, FCE, 1979 (Col. Letras Mexicanas).

Palomares, Ramón, *Poesía*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila, 1985.

Pascual Buxó, José, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª ed., México, FCE, 1972.

——, "La otra voz", *Vuelta*, año XIV, núm. 168 (México, noviembre de 1990).

Platón, *Menón*, trad. de Ute Schmidt, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológi-

cas, 1996 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana).

Ponce, Manuel, *Antología*, pról. de Javier Sicilia, sel. de Jorge González de León y J. S., México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1982 (Material de Lectura, 100, serie Poesía Moderna).

Reyes, Alfonso, "Apolo en la literatura", en *La experiencia literaria (coordenadas)*, Buenos Aires, Losada, 1942.

——, "Jacob o de la poesía", en *Obras*, vol. XIV, México, FCE, 1962 (Col. Letras Mexicanas).

——, *El "Polifemo" sin lágrimas. La "fábula de Polifemo y Galatea",* México, FCE, 1986.

——, "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en *Cuestiones estéticas*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Olledorf, s. f. Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, París, Éditions du Seuil, 1975.

Rosales, Luis, *Antología poética*, preámb. y sel. de Alberto Porlan, Madrid, Alianza, 1984 (El Libro de Bolsillo, 1032).

Rossi, Alejandro, *Lenguaje y significado*, México, FCE, 1989.

Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984 (Col. Clásicos).

Sadzik, J., *La estética de Heidegger*, trad. de J. M. García de la Mora, Barcelona, Luis Miracle, 1971.

Salmerón, Fernando, *La filosofía y las actitudes morales*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1986.

Sapir, Edgar, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1921.

Schiller, J. C. F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de Vicente Romano García, Buenos Arres, Aguilar, 1981 (Col. Iniciación Filosófica).

Segovia, Tomás, *Anagnórisis*, México, SEP, I986 (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 35).

Senegal, Humberto, *"Antología", Japónica*, núm. 4 (México, 1991).

Shklovski, V., "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, 5ª ed., trad. de Ana María Nethal, México, Siglo XXI, 1987.

Steiner, George, "Entrevista con Nigel Dennis", en Revista de Occidente, núm. 13 (Madrid, 1982).

——, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura y lo humano*, trad. de Miguel Ultorio, México, Gedisa, 1990.

Tablada, José Juan, Obras, vol. 1: Poesía, comp., ed., pról. y notas de Héctor Valdés, México, Centro de Estudios Lite rarios, 1971 (Nueva Biblioteca Mexicana, 25).

Tanabe, Atsuko, *El japonismo en la obra de José Juan Tablada*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1981 (Col. Seminarios).

Tinianov, I., *El problema de la lengua poética*, trad. de Ana Luisa Poljak, Buenos Aíres-México, Siglo XXI, 1972.

Tomashevski, B. V., "Sobre el verso': en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, 5ª ed., trad. de Ana María Nethal, México, Siglo XXI, 1987.

Valéry, Paul, CEuvres, vol. I, ed. J. Hytier, París, Gallimard, 1957.

Veiravé, Alfredo, *Antología*, sel. y nota de Mempo Giardinelli, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1987 (Material de Lectura, 121, serie Poesía Moderna).

Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, México, Siglo XXI, 1982.

Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, trad. de Alfonso Suárez y Ulises Moulines, Barcelona, Crítica-UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1988.

——, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza, 3ª ed., 1979.

Xirau, Ramón, *Epígrafes y comentarios*, México, El Colegio Nacional, 1985.

——, "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca", en *Poesía hispanoamericana y española (Ensayos)*, México, Imprenta Universitaria, 1961.

§

Índice

Pág.

Prólogo 05

Introducción 11

I. ¿Quod est demonstrandum? 19

II. ¿Qué clase de cosa es un poema? 31

III. El principio de transignificación 56

IV. El principio de relevancia 85

V. La situación poetica 106

Bibliografía 133

POESIA
EDICIONES

POÉTICA

Edición Víctor Manuel Pinto

Corrección Víctor Manuel Pinto
Vielsi Arias Peraza

Diseño y diagramación Artes Literarias

Dirección Víctor Manuel Pinto

Rectora: Jessy Divo De Romero
Vicerrector Académico: Ulises Rojas
Vicerrector Administrativo: José Ángel Ferreira
Secretario: Pablo Aure
Dirección Central de Cultura: María Blanca Rodríguez, Jesús Millán
Artes literarias: Víctor Manuel Pinto, Vielsi Arias Peraza

ISBN: 978-980-233-858-0

POESIA

POESIA.UC.EDU.VE