

MARIANO PEYROU



Tensión y sentido

Una introducción
a la poesía contemporánea

**TEN
SEN
Y SENTIDO**

MARIANO PEYROU

taurus



Tensión y sentido

Una introducción
a la poesía contemporánea

TEN
SIÓN
Y SENTIDO

Mariano Peyrou

Tensión y sentido

Una introducción a la poesía contemporánea



;
SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleer



@tauruseditorial



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

A Olvido y Miguel
A Elena

NOTA PRELIMINAR

Cuando decidí ponerme a escribir este libro, me di cuenta de que iba a haber en él incoherencias, contradicciones, ideas sueltas o relacionadas muy débilmente. En un primer momento eso me preocupó. Poco después empezó a resultarme indiferente. Unos días más tarde ya me parecía bien. Pensé que tal vez no hubiera otra manera de aproximarse a la poesía y que, en cualquier caso, si esas ideas servían para estimular la imaginación, las ganas de leer y pensar y discutir y escribir, el libro estaría justificado.

He ido perfilando muchas de estas ideas en los distintos talleres que he dado a lo largo de los años. La docencia, con lo que tiene de encuentro y de confrontación, me parece un estímulo extraordinario para la investigación y el pensamiento.

Pero no soy un erudito ni tengo una teoría. Lo que hay aquí no son las conclusiones de un pensador, sino las reflexiones y notas de alguien que se dedica a la poesía desde la práctica; una tentativa de abordar ciertos problemas que surgen a la hora de leer y de escribir y, sobre todo, un intento de encontrar formas de acercarse a la poesía contemporánea, pero también a la más antigua, y de paso a otras disciplinas artísticas. Lo que importa aquí no es la teoría, sino los poemas, lo que los poemas nos hacen, cómo leerlos.

0 ¿QUÉ ES LA POESÍA?

¿Qué es la poesía? Contamos con muchas definiciones muy interesantes, pero ninguna es totalmente satisfactoria. Gaston Bachelard, por ejemplo, dice que «la poesía pone al lenguaje en estado de excepción». Pero esto sólo sirve para afinar un poco si uno ya tiene un concepto previo, más o menos complejo y sutil, de lo que es la poesía. Para un niño de diez años, la caracterización de Bachelard resulta inútil.

No tengo el mismo concepto de lo que es la poesía que un niño de diez años, pero puedo imaginarme lo que piensa él, y eso forma parte de mi idea de la poesía. Lo mismo pasa con el concepto de poesía de los antiguos griegos, o del Renacimiento, o del Siglo de Oro o de las vanguardias. Y, por supuesto, de otras tradiciones culturales. El concepto actual de arte no es igual que el que inferimos que había en Altamira, pero en nuestra definición de «arte», Altamira nos influye y nos limita. Tal vez no nos interese tanto hallar una definición de la poesía, porque eso limitará nuestra forma de escribir y de leer. Tal vez, por el contrario, para los poetas sea interesante tratar de escribir de manera que de cada texto se pueda inferir un concepto distinto de lo que es la poesía. Evidentemente, éste es un planteamiento utópico. Por eso me parece adecuado.

* * *

«Oh, castaño, florecedor de profundas raíces, / ¿eres la hoja, la flor o el tronco? / Oh, cuerpo mecido por la música, oh, centelleante visión, / ¿cómo podemos distinguir el bailarín del baile?» En estos versos, W. B. Yeats parece afirmar que la unidad de las cosas no se rompe aunque podamos concebirlas o percibirlas como una suma de partes, pero también que no podemos responder ciertas preguntas, que debemos aprender a aceptar la incertidumbre. Creo que ésta es una de las grandes enseñanzas de la poesía. Las palabras son así: se mueven, cambian de significado, y no sólo a través de la historia o en el contexto de otra cultura, sino también a lo largo de la vida, a lo largo del día e incluso al repetir las varias veces seguidas.

* * *

En un poema, el lenguaje puede llamar la atención por ser «raro», por funcionar de un modo distinto al de la vida cotidiana. Esto sucede tradicionalmente gracias a la métrica, a la rima, a la aliteración y otros recursos sonoros, a la disposición en estrofas, a la abundancia de figuras retóricas, al hecho de que la sintaxis se retuerza, todo lo cual sirve para advertirnos que tenemos que leer de otro modo, que el papel del receptor ha de ser distinto del habitual. Pero también puede llamar la atención porque no se entiende. No funciona, tampoco en este plano, como el lenguaje de la vida cotidiana: parece que no dice nada o que dice más de lo que dice. Esto genera tensión en el lector, y esta tensión es parte del sentido de la obra: el texto se abre para que

entremos a vivir nuestra experiencia, a poner en movimiento esas palabras, cada uno a su manera.

Siempre que leemos un buen poema, por muy acostumbrados que estemos a leer poesía, sentimos esa tensión; con el tiempo, aprendemos a vivir con ella, a disfrutarla. Ese descolor que es la experiencia estética: sin asideros intelectuales (sin la captación de *un* sentido) ni formales (sin la percepción de un uso familiar del lenguaje), estamos en una especie de cuerda floja, entre el viento y el vértigo, entre el miedo y el deseo de caer.

* * *

Nada de esto es característico de la poesía contemporánea, aunque sin duda, en cada momento, lo contemporáneo, lo que todavía no ha sido asimilado por la tradición, es lo que resulta más raro y difícil de entender. Pero la falta de inteligibilidad inmediata de los poemas es una de las características tradicionales de la poesía. J. W. Goethe, por ejemplo, afirma en 1819 que la épica es un modo de escritura que «se entiende claramente», mientras que la poesía lírica está «inflamada por el entusiasmo», lo cual, evidentemente, dificulta su comprensión. George Chapman, en 1595, escribe que «la poesía, a diferencia de la oratoria, no debería aspirar a la claridad».

* * *

Si el lenguaje es raro, tal vez nos esté indicando que también es raro lo que dice, o que es raro el empleo que se hace de él: en muchos poemas parece que no se habla para otro, sino para uno mismo; no para afuera, sino para adentro, creando un espacio íntimo y al margen del espacio social. En un texto titulado «Hablarle al vacío», Vasko Popa sugiere que su motivo para emplear un lenguaje distinto al que se emplea cotidianamente tiene que ver con su posición vital, que determina su posición en el acto comunicativo y el interlocutor al que le habla, que a veces no es elegido sino que viene impuesto; en este caso, el poema no va dirigido a otra persona ni a sí mismo, sino «a los esperpentos de tus pesadillas». Es evidente que semejante interlocutor exige un lenguaje que no resulta del todo comprensible para los demás. «Que intente hablar con la oscuridad el que no te entiende», añade.^[1] «Cuando se toca fondo, aparece la forma», escribe, por su parte, Lorenzo García Vega. Cuando se trata de llegar hasta el fondo de uno mismo, de nombrar algo que no tiene nombre, de decir lo que no se sabe decir; en ciertos estados extremos, de angustia existencial o de enamoramiento, de extrañeza ante el mundo o ante la propia identidad, el lenguaje cotidiano, con su orden y su aparente claridad, no sirve para nada. Así concluye Popa: «Estás bajo el agua. Le preguntas al agua. Estás en el fuego. Le preguntas al fuego. Estás ante la muerte. Le preguntas a la muerte».

* * *

Algunas ideas y emociones se dan en el campo del lenguaje, están codificadas y nos remiten automáticamente a las palabras. Pero otras, como acabamos de ver y como todos sabemos, no se dan en el campo del lenguaje y es complicado —o imposible— nombrarlas: tal vez ahí surja la poesía, para decir lo que es imposible decir. En un conocido intento por distinguir los géneros literarios, Victor Hugo asocia la escritura dramática con la exposición de pensamientos, la escritura narrativa con el relato de hechos y la escritura poética con el relato de sueños. Como

todos sabemos, los sueños no se dejan relatar.

* * *

También podemos pensar que un poema es un espacio creado para escuchar al otro que hay en uno: para llegar a las zonas de uno mismo que no conocemos del todo bien, que no solemos transitar en la vida cotidiana. «Yo es otro», dice Arthur Rimbaud, y eso es algo que puede notar quien escribe el poema, pero también quien lee un poema ajeno. En este sentido, el texto funciona igual para el autor y para el lector: el poema es, para ambos, un lugar en el que uno deja de ser quien pensaba ser. «¿Que me contradigo? / Pues muy bien, me contradigo. / (Soy enorme, contengo multitudes.)», dice Walt Whitman, una formulación que queda bastante cerca de «Mi nombre es Legión»: en ambas se expresa una sensación de multiplicidad, de extrañeza, de estar poseído. La palabra «entusiasmo» significaba originalmente «posesión divina», cosa que en la antigua Grecia se vinculaba a la creación artística. Del mismo modo, el mito de las musas dice implícitamente que la creatividad viene de un lugar misterioso, desconocido para uno mismo, incontrolable.^[2]

Orpingalik, un poeta esquimal que conoció Knud Rasmussen en una de sus expediciones en los años veinte, habla de «ideas que se cantan con el aliento cuando grandes fuerzas conmueven a la gente y el lenguaje ordinario ya no basta». Entonces «da miedo usar las palabras, pero las palabras que necesitamos vienen solas». Llama la atención que el aliento —la respiración— participe en el canto en lugar de la voz; es un elemento más impersonal, y por ello encaja muy bien con la afirmación de que las ideas vienen solas. El poema, insisto, surge en un lugar más o menos ajeno y al margen de la voluntad. Tal vez por esto puede llegar más lejos que el pensamiento racional. El pensamiento tiene unos límites (que pueden venir impuestos por la lógica, las emociones, la inteligencia, la ética), límites que un poema puede trascender. El pensamiento es nuestro, es nosotros, es un espacio en el que nos reconocemos. Pero el autor de un poema no siempre se identifica con lo que ha producido. Lo mismo, como ya he dicho, le puede suceder al lector: la lectura, a veces, lo lleva a lugares de sí mismo que no conoce o donde no se reconoce.

«Yo soy una mentira que dice la verdad», declara Jean Cocteau, enfatizando esa extrañeza y todo lo paradójico de la identidad. «Somos un diálogo», dice Friedrich Hölderlin, tras haber afirmado que el ser humano ha recibido el lenguaje, «el más peligroso de los bienes», para que pueda «atestiguar lo que es».

* * *

«Poesía eres tú», dice Gustavo Adolfo Bécquer. Con cierta benevolencia, podemos entender esa frase como un anticipo, cien años antes, de una teoría literaria que surgirá en la década de 1960: la estética de la recepción. Esta teoría se centra en lo que el lector pone para «completar» el texto, teniendo en cuenta que su interpretación está condicionada por cuestiones subjetivas y de contexto. Otra frase que funciona como un ilustre antecedente de esta idea es de Oscar Wilde: «El arte no apela a la inteligencia ni a la emoción. Apela al temperamento artístico».^[3] ¿Qué es el temperamento artístico? Parece algo tan difícil de definir como la poesía, pero si confiamos en Wilde (aunque sea durante unos instantes), veremos que hemos avanzado en nuestro intento de acotar: nos hemos librado de la idea de que la poesía ha de interpretarse o descifrarse intelectualmente, y también de la creencia de que se trata de expresar, transmitir o suscitar emociones. Más bien al contrario: la experiencia estética nos vacía de ideas y emociones, dejando

un espacio para que entren o aparezcan ideas y emociones nuevas, que muchas veces apenas duran unos instantes y desaparecen sin que podamos aprehenderlas ni assimilarlas. A partir de un uso del lenguaje que no es del todo racional, se puede movilizar algo irracional en el lector. Irracional pero —o por ello— importante, constitutivo. A veces, la experiencia de leer poesía es una experiencia muy intensa. «Una película nunca me ha cambiado la vida como un libro», dice John Barth. En ese sentido, la poesía reúne la capacidad de cambiar la vida que tienen las novelas con la capacidad de emocionar y de adherirse a emociones, una capacidad que ninguna disciplina artística tiene en tan alto grado como la música.

* * *

Un concepto que me parece muy útil para aproximarnos a una definición es el de función poética de Roman Jakobson. Este lingüista parte de un modelo de comunicación en el que hay seis funciones del lenguaje, dependiendo de qué se enfatice en cada acto comunicativo. Cuando el mensaje se orienta hacia el emisor, predomina la función emotiva o expresiva («Tengo miedo»). Cuando se orienta hacia el receptor, la función apelativa («Ven»). Cuando se orienta hacia el canal —el medio por el cual se transmite el mensaje—, la función fática («¿Me oyes?»). Cuando se orienta hacia el código —el lenguaje—, la función metalingüística («La palabra “esdrújula” es esdrújula»). Cuando se orienta hacia el contexto —el tema de la conversación, por ejemplo—, la función referencial («Jakobson fue un lingüista ruso»). Y cuando el mensaje se orienta hacia sí mismo, hacia sus aspectos formales, predomina la función poética o estética («Aroman ese deseo o ése desenamora»).

Lo que me interesa de este concepto es que desde el ámbito de la lingüística no se emplee la palabra «poesía» para la expresión de emociones ni para la exposición de determinados temas o ideas, sino que se reserve para el trabajo o el juego con el lenguaje, para la forma en que éste aparece.^[4] Por supuesto, cuando predomina la función poética, el lenguaje siempre se distingue del lenguaje cotidiano, en el que predomina la función referencial.^[5] A veces nos encontramos con algo más o menos objetivo que nos permite distinguir un poema: un lenguaje funcionando de una manera extraña, no centrado en un referente y por lo tanto excepcional.

* * *

John Keats hablaba de la «capacidad negativa»: la capacidad de asumir las incertidumbres, los misterios y las dudas, sin irritarse ni tener que recurrir a los hechos y a la razón. Un escritor dotado de esta capacidad —que él atribuía en grado máximo a Shakespeare— es el que no se centra en la función referencial ni en la función expresiva. Otro poeta romántico, Novalis, hablaba en términos muy similares cuando proponía «tomar conciencia de lo mágico, misterioso y asombroso del mundo; educar los sentidos para percibir lo ordinario como extraordinario, lo familiar como extraño, lo mundano como sagrado, lo finito como infinito». Esto le permite afirmar que «la poesía cura las heridas infligidas por la razón», lo cual no es una definición de la poesía pero nos indica por dónde debemos buscarla. Paralelamente, Keats dice: «Un poeta no es un soñador, sino alguien que ha despertado».

* * *

Uno de los elementos comunes a las muy distintas concepciones de la poesía es el interés por la metáfora, la ironía y los símbolos: recursos que hacen que el lenguaje vaya más allá de sí mismo, se desborde, pueda aspirar a comunicar lo incommunicable. Es un territorio en el que la denotación (el significado «objetivo» de una palabra, el que comparten todos los hablantes) pierde la primacía y se la cede a la connotación (el significado que queda fuera del diccionario, lo que no entiende un traductor automático). La poesía suele emplear otros medios, además de la denotación, para sugerir significados o para generar experiencias de lectura: el ritmo, el sonido, las imágenes, las figuras retóricas.

* * *

Según Friedrich Schlegel, la función de la poesía consiste en «detener el rumbo y abolir las leyes del pensamiento racional y transportarnos de nuevo a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana». Así se funda el Romanticismo: proponiendo una actividad que se sitúa al margen de la razón y supone un regreso a cierto origen fantástico y una valoración positiva de lo caótico o confuso, que se considera bello.

Por su parte, el musicólogo Eduard Hanslick sostiene —en una obra de 1854— que la música no es la expresión de sentimientos o ideas. La música es sólo «formas sonoras en movimiento», y estas formas son su único contenido.

Hanslick habla de ideas; Wilde habla de la inteligencia; Keats y Novalis y Schlegel hablan de la razón. La poesía se aparta de todo eso, pero al hacerlo no cancela el sentido, no suprime la posibilidad de que los poemas tengan un significado. Ésta es una idea que me parece muy importante: hay niveles no racionales, no intelectuales, de sentido y significación.

* * *

«La poesía no es una liberación de emociones, sino una huida de las emociones; no es una expresión de la personalidad, sino una huida de la personalidad. Pero, por supuesto, sólo quienes tienen personalidad y emociones saben lo que es el deseo de huir de estas cosas», dice el poeta y crítico T. S. Eliot.

Hay otros puntos de vista. También hay quien intenta definir la poesía a partir de los sentimientos que la suscitan, de la manera de trabajar con ellos. William Wordsworth, por ejemplo, dice que es una «emoción recordada desde la tranquilidad». En cualquier caso, no se trata de una emoción desbordada; la tranquilidad es como un filtro. Paul Valéry afirma que «el poema es el desarrollo de una exclamación».

Parece que se trata de sintetizar lo emocional y lo mental, lo espontáneo y lo artificial o artístico. Del mismo modo, un buen poema implica un uso del lenguaje en el que deja de funcionar la distinción entre forma y contenido. No es que esta distinción no exista. En otros usos del lenguaje, su existencia es evidente. Ferdinand de Saussure distingue entre significante y significado: el primero es el elemento material del signo lingüístico, el aspecto visual y el sonido de una palabra; el segundo es la representación mental que genera la palabra, el concepto al que se refiere.

Pero aunque podamos hacer esta distinción, hay que aclarar cuanto antes que el significante y el significado no están en planos aislados. Se contaminan mutuamente: el significante se carga de los significados asociados a los significantes cercanos. Es decir, hay un trasvase de significado entre

los significantes que se parecen o suelen acompañarse.

Dicho de otro modo, la función poética predomina cuando el significante se pone en primer plano; cuando lo que interesa ante todo es el trabajo con el significante; cuando el texto desconfía de la relación «oficial» entre el significante y el significado y explora los distintos significados que puede haber tras el significante; o cuando la distinción entre ambos se vuelve borrosa. Pensemos, por ejemplo, en el famoso verso de Federico García Lorca «Verde que te quiero verde». ¿Se puede decir eso con otras palabras? ¿Hay ahí un contenido independiente de la forma?

* * *

Desde que los antiguos griegos comenzaron a teorizar sobre el arte y la escritura, ha habido numerosos intentos de clarificar estas cuestiones. Para lo que a mí me interesa aquí, hay dos momentos en que se producen grandes avances: el Romanticismo y el comienzo del siglo XX con las aportaciones de los formalistas rusos. Uno de ellos, Víktor Shklovski, afirma que el objetivo del arte es revelar y combatir los automatismos de la percepción. La inercia y la costumbre nos hacen percibir el mundo de una manera no sólo pobre, sino también falsa. La obra de arte nos muestra las cosas despojadas de toda esa costumbre, como si las viéramos por primera vez; nos limpia la mirada, por decirlo así. Para referirse a esto, Shklovski emplea un término que suele traducirse como «extrañamiento» o «desfamiliarización». Entre los numerosos antecesores de esta idea hay que mencionar a Novalis, que, como ya vimos, proponía intentar percibir «lo ordinario como extraordinario, lo familiar como extraño».[6]

* * *

Ezra Pound aporta otra idea muy extendida que puede ser útil para tratar de aproximarnos a una definición, o al menos para dejar fuera algunos conceptos que no nos interesan o que nos confunden: señala que la etimología de la palabra alemana *Dichtung* (poesía) muestra su asociación con el verbo *Dichten* (condensar). La poesía, desde este punto de vista, es una especie de condensación verbal, e implica una estética, al margen de las tradiciones o escuelas, para la que todo lo que no resulte imprescindible sobra.

* * *

Dice Valéry que un poema es la «vacilación prolongada entre el sonido y el sentido», enfatizando el elemento material con que está hecha la obra —lo sonoro—, pero poniendo también en primer plano un elemento de duda: hay algo esencialmente indecible en la lectura. Valéry también dice que el poeta encuentra y emplea el lenguaje «en estado naciente». Es una metáfora muy interesante porque alude a una salida, a un movimiento desde dentro hacia afuera, al hecho de sacar algo íntimo, al esfuerzo del parto, al riesgo; pero alude también a un comienzo, a la novedad: las palabras están ahí como si estuvieran entrando en contacto con el mundo, como si se dijeran por primera vez. Ya veremos cómo la poesía siempre está en tensión con los clichés y con la sensación de estar en terreno conocido. Por otro lado, dan ganas de decir que las palabras tienen una historia, a veces una larga historia, y que lo que encuentra el poeta es una manera de que resuene todo ese pasado.

* * *

Nos entendemos hablando, pero la comunicación, como casi todo, tiene un precio: una cuota variable de incomprensión. Distinguimos, por ejemplo, entre la mente, el corazón y los sentidos, y nos entendemos así y podemos ponernos de acuerdo y comprender ciertas cosas gracias a esta distinción, pero corremos el riesgo de acabar creyendo que esas categorías son reales, que se refieren a elementos diferenciados en la realidad.[7] La poesía, en una de sus dimensiones, es un intento por desmontar esto: es una toma de conciencia de que el lenguaje no funciona del todo bien cuando se lo emplea referencialmente, de que genera esa cuota de incomprensión, de que no capta del todo la realidad o la capta añadiendo algo que antes no estaba.

* * *

En un artículo publicado en 1949, Theodor Adorno escribe: «La crítica cultural se encuentra ante la última fase de la dialéctica entre la cultura y la barbarie: después de Auschwitz, escribir un poema es un acto de barbarie, y esto corroe incluso el conocimiento que explica por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía». Luego revisó y matizó esta idea,[8] pero está bastante claro qué concepto tiene en ese momento de la poesía. Por si hubiera alguna duda, añade que «el espíritu crítico» no puede quedarse «en sí mismo, en autosatisfecha contemplación». Hay quien defiende que Adorno ha sido malinterpretado, pero aquí no me interesa juzgar a Adorno por lo que pensara de la poesía, sino traer esa idea tan extendida de que la poesía es un adorno: la «poesía concebida como un lujo / cultural por los neutrales» que maldice Gabriel Celaya apenas unos años más tarde. Esa imagen de lo poético está muy bien contenida en una frase de Edith Sitwell: «La poesía es una deificación de la realidad». Es una idea bastante generalizada, según la cual los poetas viven al margen del mundo, aislados de la realidad, en su torre de marfil.

* * *

En relación con esta imagen del poeta aislado del mundo y escribiendo obras que no despiertan ningún interés en el público general, creo que es oportuno escuchar lo que opinan los propios poetas. La expresión más radical que conozco de rechazo hacia el público mayoritario es de Stéphane Mallarmé,[9] que en «Herejías artísticas. El arte para todos», un ensayo extraordinariamente elitista publicado en 1862, afirmaba que la poesía «vive bajo la mirada y la mueca del ignorante y del enemigo», pues trabaja con palabras, de modo que todo el mundo cree poder juzgarla, a diferencia de otras disciplinas artísticas, que se rodean de misterio. Aunque recuerda que Charles Baudelaire había dicho que «injuriar a la muchedumbre también nos envilece a nosotros mismos», Mallarmé añade que la admiración que suscita la poesía es «estúpida: proviene de la muchedumbre», y califica de «ridícula» la idea de enseñarla en las escuelas, pues «de manera inevitable, igual que todo lo que se enseña a varios, rebajaremos la poesía a la altura de una ciencia». Para él, habría que mantener a «la multitud» apartada de la poesía, y así la gente «saldría ganando, pues ya no tendría que dormirar sobre Virgilio durante horas». Chapman ya había comentado, trescientos años antes: «Odio a la multitud profana, y consagro mis poemas sólo a los espíritus ennoblecidos por el aprendizaje que se dedican a buscar». Juan Ramón Jiménez, unas décadas después, dedicará sus poemas «a la inmensa

minoría».

Joseph Brodsky, por su parte, escribe en «Una proposición inmodesta» que «al no leer ni escuchar a los poetas, una sociedad se condena a unas formas de expresión inferiores: las del político, o el vendedor, o el charlatán» y que «la acusación que se dirige con frecuencia a la poesía —que es difícil, oscura, hermética y cosas por el estilo— no indica el estado de la poesía, sino el peldaño de la escalera evolutiva en el que la sociedad se ha quedado parada». En los documentos de los gremios de trovadores medievales ya aparecen numerosas quejas sobre la falta de interés del público, que suele achacarse al deterioro de la moral y a los malos modales. Y en la antigua tradición sufi se dice que, para interpretar música, «el momento debe ser el adecuado, el lugar debe ser el adecuado y el público debe ser el adecuado». No es una idea nueva, ni exclusiva de nuestra cultura.

En un tono más ligero e irónico, Charles Bernstein critica el «mes nacional de la poesía», que desde 1996, según sus organizadores, «celebra el lugar vital que ocupa la poesía en nuestra cultura». Dice Bernstein que en este «ritual primaveral», «los poetas son arrastrados simbólicamente a la plaza pública para ser humillados con la declaración de que su producto no ha logrado penetrar lo suficiente en el mercado y debe ser revivido» para «impedir que esta forma artística desaparezca debido a su propia incompetencia e irrelevancia y como resultado del desinterés general de las grandes masas». Tras afirmar que en estas actividades se promueve una clase de poesía que «es el mejor profiláctico contra la experiencia estética», Bernstein sostiene que si la poesía importa es porque «tiene algo distinto que ofrecer, algo tal vez más lento de asimilar, pero por ello más intenso, y también algo de una escala necesariamente menor en términos de público». Eso que ofrece la poesía, según él, no es «mejor que la cultura de masas, sino una alternativa crucial a ésta». Critica, por lo tanto, la manipulación del lenguaje, el utilitarismo, la censura indirecta que ejerce el mercado.

Lo que se plantea aquí es la necesidad de encontrar un lector que tenga una mentalidad y una sensibilidad críticas, un lector que busque, que desee, que aspire a la experiencia estética.^[10] La masa, en su uniformidad, resulta demasiado obediente: parece estar formada por individuos indiferenciados, cuyo deseo parece ser lograr esa falta de diferenciación, seguir las tendencias generales, renunciar a las particularidades o esconderlas, acatar lo que viene sancionado por el mercado o por el gusto ajeno.

Daniel Samoilovich dijo en una ocasión que, si uno quiere escribir poesía, debe estar dispuesto a dedicarle al menos media vida. A partir de esta idea, creo que no es impertinente ni inmodesto proponer que el lector, por su parte, asuma que para poder disfrutar de obras con cierto grado de complejidad —como sucede con la pintura, la música o la danza, contemporáneas o no— tiene que dejar de lado ciertos prejuicios, abrirse a lo desconocido, invertir algo de tiempo y confiar en lo que no entiende racionalmente.^[11] No me parece que haya que tratar de acercar la poesía al público haciéndola más simple y degustable, sino acercar el público a la poesía, con toda su complejidad. Ése es el principal objetivo de este libro.

* * *

Según Martin Heidegger, la poesía es «la fundación del ser por la palabra», una formulación que queda bastante cerca de «En el principio fue el verbo». Ambas declaraciones expresan la conciencia de que estamos constituidos por el lenguaje y de que nuestra relación con el mundo no acaba de concretarse hasta que no nombramos las cosas.

Por otra parte, toda la historia del arte dice: Aquí no nos interesan las generalizaciones. Cuando pensamos, tendemos a generalizar, porque nos resulta más fácil y más seguro. Percibimos particularidades, pensamos generalidades. La poesía enseña a pensar en lo particular.

* * *

El temperamento artístico, la inteligencia y la emoción también son como las partes del castaño: pueden separarse en el plano de las ideas, pero forman un todo en el plano de nuestra experiencia vital. «Las imágenes y los conceptos se forman en polos opuestos de la actividad mental: la imaginación y la razón», escribe Bachelard. Yo creo que el arte apela al temperamento artístico, a la inteligencia y a la emoción, y que surge de un tipo de actividad mental durante la cual cesa la distinción entre la imaginación y la razón. Todas las vías que nos permitan acercarnos a una obra pueden ser válidas, como pueden serlo todas las vías que nos permitan escribir. Creo también que esas facultades se cultivan y se desarrollan, y que el desarrollo de cada una contribuye al desarrollo de las demás.

* * *

Cuando Marianne Moore escribe que la poesía aspira a presentar «jardines imaginarios con sapos reales en ellos», está sintetizando dos planos que solemos concebir como distintos, pero que, aunque no nos demos cuenta, forman un todo en nuestra experiencia: el de lo imaginario y el de lo real.[12] Pero Moore emplea una frase que no puede funcionar en el plano de lo real, que parece decantarse por el plano de lo imaginario. En realidad, tampoco funciona en este nivel. ¿Podemos imaginarnos cómo puede haber sapos reales en esos jardines?[13] Ahí se está creando, por decirlo de algún modo, una imagen inimaginable. Este verso parece estar diciendo, de un modo sumamente ambiguo y al mismo tiempo preciso, que hay algo indefinible, inaprensible, en la poesía, pero también que eso es lo más sólido que se puede ofrecer.

* * *

«Definir», etimológicamente, significa poner límites. Se puede definir una mesa, porque está quieta. Un coche está quieto. El concepto de coche está quieto.[14] Pero algunos conceptos se mueven más que otros, y hay algunos que no dejan de moverse nunca.

Además, ciertos conceptos abstractos son difíciles de definir porque incluyen la subjetividad de quien los define: el amor no es igual para todos, ni la soledad, ni la muerte. Las diferencias entre los distintos individuos a veces son lo bastante grandes como para velar las semejanzas y volver irrelevante cualquier denominador común. Por último, no es raro que tengamos la sensación de saber muy bien en qué consiste algo hasta que tratamos de definirlo. Entonces vemos que la definición es demasiado amplia, y acoge cosas que no queremos que entren, o demasiado estrecha, y deja fuera cosas que nos parece necesario incluir.

Por todo esto, como estamos viendo, resulta difícil definir la poesía. Definir es limitar, encerrar, y no es posible poner límites a algo que no deja de moverse. Mejor dicho: se pueden imponer unos límites, pero a costa de desnaturalizar lo definido o de dejar de lado algunas de sus características. Cuando digo que la poesía no deja de moverse, me refiero a varias cosas.

En primer lugar, el concepto de poesía varía mucho de una cultura a otra. Podemos emplear la

misma palabra para referirnos a los cantos rituales de las sociedades preindustriales, a los relatos en verso de Homero, a lo que escribían los incas o los chinos hace mil años o a los productos de la vanguardia europea de comienzos del siglo XX, pero tenemos que ser conscientes de que estamos hablando de cosas radicalmente distintas desde muchos puntos de vista. Esas actividades a las que damos el mismo nombre no siempre tienen la misma función; a veces se trata de curar a un enfermo, o de comunicarse con los espíritus, o de entretener a un grupo de oyentes, o de provocar una experiencia estética en un lector individual. También varía mucho su forma de presentarse: a veces la poesía se canta acompañada de instrumentos de música, o se recita, o se concibe para que se lea en una página. Por no hablar de la forma en que se crea: a veces se improvisa en un diálogo, otras se trabaja minuciosamente durante años.

En segundo lugar, el concepto de poesía es histórico, es decir, va cambiando con el paso del tiempo. Aunque nos limitemos a una única cultura, encontraremos manifestaciones muy variadas de lo poético. Además, cada una de estas nuevas manifestaciones nos permite reinterpretar lo anterior, de modo que, sabiendo lo que viene después, la poesía de un determinado momento cobra un sentido que no tenía para sus contemporáneos. Es decir, no sólo muta el concepto de lo que es la poesía, sino que también lo hace el de lo que es la poesía renacentista o romántica.

Por último, parece que el deseo de la poesía, como el de cualquier otra disciplina artística, es mudar de forma, conquistar nuevos territorios, incorporar elementos que hasta entonces le eran ajenos, sacar a la luz elementos que antes estaban en la sombra. Es como si su esencia tuviera que ver con esa mutación, como si tuviera que ir cambiando para poder ser.

* * *

Me parece muy pertinente que la incertidumbre y lo indefinido aparezcan desde antes de que empiece el libro, desde que intentamos caracterizar lo que entendemos por poesía. La sensación de irrealidad que tenemos a veces, tras una experiencia emocional —o intelectual, o estética— intensa, o tras pasar una noche sin dormir, o cuando nos afecta mucho un sueño, tiene algo en común con la experiencia de la poesía. Es como una exploración de ciertos territorios informes pero perceptibles. Conocerlos, aunque sea un poco, puede modificar nuestra manera de estar en el mundo. La poesía, la experiencia estética, también tiene que ver con lo efímero, con una alta valoración de lo efímero, con el deseo y el intento de que dure lo efímero y así poder situarse de algún modo contra la lógica del tiempo.^[15] Hace que se vuelva consciente la extrañeza de lo real, de lo familiar, de ser uno mismo; coloca el lenguaje al margen del lenguaje, la vida al margen de la vida: ensancha y enriquece nuestra experiencia vital.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX surgen en Occidente unas ideas que van a cambiar radicalmente la imagen que el ser humano tiene de sí mismo y que influyen de manera determinante en el desarrollo del arte y de la poesía. Sigmund Freud teoriza lo que muchos escritores y artistas habían intuido antes que él: que hay algo ajeno, misterioso, turbio en el interior del sujeto; que la identidad es mucho más problemática de lo que parece. Ludwig Wittgenstein, en el ámbito de la filosofía del lenguaje, plantea que éste, además de condicionar nuestra visión del mundo, impone unos límites: hay cosas que no se pueden expresar ni pensar. Lo místico, afirma, es nuestro impulso para ir más allá de esos límites (podríamos decir que ese impulso que él llama místico es el deseo de todo poema). Albert Einstein demuestra que ni siquiera el tiempo y el espacio son absolutos, es decir, que se trata de magnitudes que dependen de la posición del observador. Kurt Gödel, en la teoría de los números (con el teorema de incompletud), y Werner Heisenberg, en el campo de la física subatómica (con el principio de incertidumbre), muestran que en las ciencias duras el conocimiento también tiene un límite. Friedrich Nietzsche anuncia la muerte de Dios, metáfora con la que señala que se acabaron la seguridad y las certezas.

Pero los grandes cambios que marcan esta época no se producen sólo en el ámbito de lo teórico y lo intelectual: también hay muchos y muy grandes en el plano de la tecnología, de lo práctico, de la vida cotidiana: en pocos años aparecen la bombilla, la radio, el cine y los aeroplanos, por citar sólo algunos inventos. «El mundo ha cambiado menos desde la época de Cristo que en los últimos treinta años», escribe Charles Péguy. ¡Y es una afirmación hecha en 1913, antes de la Primera Guerra Mundial! Desde luego, no se trata de aceptar o cuestionar la validez de semejante frase; lo que nos importa es que ésa era la sensación que había en el ambiente.

Este cambio de paradigma supone un nivel de incertidumbre que genera bastante angustia. El sujeto comienza a parecer más sólido en el plano del lenguaje que en el de la vida. Nietzsche también afirma que cuando decimos «yo pienso», nos estamos engañando: son las ideas las que se nos presentan; no hay un sujeto que disponga de ellas a voluntad.^[16] Como ya vimos, el mito de las musas, que coloca la fuente de inspiración fuera del creador y al margen de sus intenciones, está mostrando desde hace mucho tiempo esta misma idea. No es muy distinto, en este sentido, del concepto del inconsciente: lo que pensamos y sentimos, y por lo tanto lo que podemos crear, tiene unas fuentes oscuras e incontrolables. Lo ha expresado de manera muy clara Alain Touraine: «Desaparece el principio de unidad y de organización de nuestra visión del mundo». Lo mismo dice Michel Foucault, de un modo más radical e impactante: el sujeto del discurso es el lenguaje.

* * *

Darwin baja del pedestal al ser humano señalando que tiene un parentesco con el resto de los animales que antes resultaba inimaginable. La muerte de Dios, es decir, de un principio

organizador, supone, como ya he dicho, el fin de la idea de orden (recordemos aquí que, para los antiguos griegos, *kosmos*, el universo, significa algo como «orden bello»). Freud muestra que el individuo no sabe ni controla lo que desea o teme y puede estar engañado con respecto a su historia. No se puede entender todo, ninguna voz puede interpretar lo que dice, no se confía en el propio discurso. La duda se instala en el centro mismo del sujeto y en su relación con su principal herramienta, el lenguaje (que lo constituye y lo cuestiona a un tiempo). No hay *un* sentido como no hay *un* yo. Los poetas ya lo habían anticipado. Ya he mencionado la conocida expresión de Rimbaud: «Yo es otro». Y en un tono bastante distinto, Yeats decía que «de las peleas con los demás, hacemos retórica; de las peleas con nosotros mismos, hacemos poesía». A partir de estas ideas, escribir como si hubiera un yo que controla el discurso, que es dueño del sentido de lo que dice, parece una impostura. Sin embargo, el yo sigue percibiéndose; el mito de la identidad (de la unidad y la continuidad del yo) sigue presente. De lo contrario, no podríamos vivir. Este conflicto entre el racionalismo —sabemos que no hay *un* yo— y el empirismo —habitualmente percibimos su solidez y su continuidad— es una rica fuente de inspiración para creadores de todas las disciplinas.

* * *

Podríamos decir que hay un primer impulso que consiste en tratar de ver las cosas como son, en intentar llegar a la verdad. Durante el proceso de investigación, se confirma que «la verdad» no existe, que las cosas no son de una única manera, que dependen de la mirada que trata de definirlas, y entonces el segundo impulso es ponerse a investigar el funcionamiento de la mirada. Dicho de otro modo: se pasa de la búsqueda del sentido al análisis de la atribución del sentido. La poesía contemporánea es, en una de sus dimensiones, una crítica del lenguaje.[17] Una consecuencia de esto es el cuestionamiento de la posibilidad de representar la realidad, que muchas veces se expresa mostrando el artificio. En realidad, en una obra que representa un objeto, la representación no es del objeto, sino de una determinada mirada. Cuando el sentido se abre y ofrece la posibilidad de alojar múltiples miradas, genera una imagen más completa del objeto — en la que caben las contradicciones—, y también de la mirada. O muestra la relación entre el objeto y la mirada, la forma en que ésta va construyendo lo que llamamos «la realidad».

La escritura es una actividad particularmente adecuada para abordar estas cuestiones, ya que la contradicción es algo que sólo se da en el terreno del lenguaje. Veamos este poema de Mark Strand:

MANTENER LAS COSAS UNIDAS

En un campo
soy la ausencia
de campo.
Esto es lo que
siempre sucede.
Allá donde esté
soy lo que falta.

Cuando camino
separo el aire
y el aire siempre

se mueve para
rellenar los espacios
en los que ha estado mi cuerpo.

Todos tenemos razones
para movernos.
Yo me muevo
para mantener las cosas unidas.[18]

Aquí la contradicción aparece en primer plano: es como si el sujeto que habla tuviera una especie de negatividad que anulara lo real, un modo de ser o estar que añadiera ausencia o restase presencia. El yo es un vacío, pero al final parece que en el no-ser hay un plus de existencia, un modo de ser positivo. Al crear un vacío, se fomenta un movimiento de relleno. Así funciona la poesía. El sentido está abierto, hay un grado variable de incertidumbre, y el lector, como el aire del poema, se mueve para rellenar los espacios por los que ha pasado el autor. El autor ha dejado esos espacios, o unas huellas, pero no podemos representarnos algo muy preciso a partir de ahí. Esa ambigüedad, sin embargo, es muy valiosa, porque es lo único que hay.

La apertura de la que hablo supone asumir la ambigüedad, la falta de univocidad, la posibilidad de que coexistan interpretaciones contradictorias. Pero cualquier lectura implica decantarse hacia algún lado. La apertura exige al lector que se coloque en una posición imposible, plantea una exigencia utópica; es como si exhibiera el roce entre la teoría y la práctica. Cuando comento los poemas que aparecen en este libro, interpreto. No pretendo que ésa sea la interpretación verdadera y correcta, y mucho menos la única, sino que asumo que es una lectura subjetiva, mía: entiendo que eso es lo que nos piden los poemas.

* * *

El deseo de mantener las cosas unidas me recuerda nuevamente al castaño de Yeats: hay que hacer un esfuerzo para que no se deshaga en hojas, flor y tronco. Que no se separe, que no sufra las consecuencias de la crítica. Cuando el cuestionamiento es demasiado riguroso, cuando uno atiende demasiado a las diferencias y pierde la sensación de unidad, surgen poemas como éste de Santiago Sylvester:

UN CASO COMÚN

Qué puedo decir de este hombre que ocupa mi lugar,
conquista los litorales
o me expulsa hacia ellos
mientras despliega un esplendor ficticio.

Escribe un poema completamente falso,
opina sin meditación
sobre cosas que ignora,
desea a una mujer que yo no amo
y se asoma a la ventana con esta ansiedad inaceptable
que yo quisiera esconder en un cajón.

Ninguno cree en el otro;

sin embargo, unidos por el cigarrillo,
por la misma camisa
y una forma común de estar en desacuerdo,
entramos juntos a la escena
y corremos los dos contra el reloj.

Aquí se nombran, de un modo mucho más explícito que en el poema de Strand, algunas de las cuestiones que hemos mencionado. Hay algo ajeno en uno mismo, algo que no es puramente imaginario, sino que actúa y produce efectos en el plano de lo real. Lo que tienen en común el yo y el otro, la única certeza, el centro de este sujeto dual —el centro como lo opuesto a «los litorales»— es también una negatividad: la perspectiva de la muerte. Ahí, en la muerte, se encuentra la unidad del sujeto. Durante la vida, lo que hay es pluralidad y fragmentación.

* * *

La formulación más bella y penetrante que conozco del tema de este capítulo es de Hélène Cixous: «El sentido es el opio del texto». Partiendo de la idea de que un texto literario puede ser «una fiesta del significante», Cixous critica la primacía del significado. Al igual que la religión, en la famosa frase de Marx, mantiene al pueblo dormido, anestesiado, conforme, los textos con un único sentido —o las lecturas unívocas— mantienen el texto quieto. ¿Cómo queremos leer y escribir? ¿Queremos un texto dormido o un texto despierto y en movimiento?

* * *

El sentido no está en el texto, esperando que alguien se ponga a leer y lo recoja. El sentido surge en la lectura, con la interacción, y puede ser inestable y abierto. Como dice Lyn Hejinian, «un texto cerrado es aquel en el que todos los elementos de la obra están dirigidos hacia una lectura unívoca». La poesía siempre ha tenido un flanco en el que se buscaba la apertura, un flanco en el que podemos incluir a poetas tan distintos como san Juan de la Cruz, Hölderlin, Rimbaud o Emily Dickinson, pero desde finales del siglo XIX se va imponiendo la idea de la poesía como lenguaje *esencialmente* polisémico; esto es un valor, una toma de conciencia. Lo contrario parece una antigualla, una ingenuidad —un exceso de confianza en las posibilidades del lenguaje para captar lo real— y un rasgo conservador —un exceso de control por parte del autor, una limitación a la libertad del lector—. En cierta medida, los poetas pueden decidir qué espacio dejan a la interpretación. Veamos algunas formas de ampliar ese espacio y de acotar sus límites.

La elipsis. La economía de medios es, como ya hemos mencionado, un elemento que aparece en nociones de lo poético de distintos momentos y tradiciones culturales. Baltasar Gracián valoraba «la cortedad en el decir». «Menos es más», sostiene el lema minimalista adoptado por el arquitecto Mies van der Rohe en los años cuarenta.

(RELOJ)

Aún no.
Ya no.

Aún no.
Yá no.
Aún no.
Yá no.
Aún no.
Yá no.

En este poema de Pedro Provencio se representa claramente la inestabilidad, el movimiento pendular, pero el lector tiene la posibilidad de interpretar el texto, de adecuarlo a su experiencia o hacer de él una experiencia, gracias a que el autor omite cualquier alusión a un referente. Lo único que se sabe es que hay un no, considerado desde antes y después. De algún modo se sugiere también que el sí, lo que hay entre «aún» y «ya» —algo tiene que haber; si no, esos adverbios no tendrían sentido— es extremadamente efímero. Del mismo modo, es efímero el efecto del poema: apenas dura un instante, como un parpadeo, y después vuelve a ser un mecanismo. Con su condensación extrema, el poema nos estimula a entrar y deja espacio para que entremos.

El desplazamiento de elementos formales tradicionales. «Si quieres escribir un soneto, camina catorce calles», dice Bernadette Mayer. Un movimiento muy habitual en la historia del arte es tomar elementos formales (los catorce versos de un soneto, la disposición triangular de los personajes sobre un lienzo) y llevarlos al plano del contenido. Schönberg, por ejemplo, cuenta que su invención del dodecafonismo se basa en las fugas de Bach, de donde saca la idea de un motivo musical que se acompaña a sí mismo. José-Miguel Ullán «escribe» un soneto que consiste en catorce filas de catorce símbolos abstractos cada una. Al final de cada uno de estos versos alejandrinos, los símbolos se repiten, riman, siguiendo el esquema tradicional ABBA ABBA CDC DCD. La forma ocupa el espacio del contenido, se confunden el fondo y la figura, cambian las funciones de los elementos estructurales, corre el aire. Marcel Duchamp, que alteró la historia del arte al cambiar de contexto un urinario, llevándolo a una sala de exposiciones y titulándolo *Fuente*, afirmaba que era un error pensar que la pintura debía «dirigirse a la retina», un error que cometía «todo el mundo» desde la etapa del realismo, y que la pintura «antes tenía otras funciones; podía ser religiosa, filosófica, moral».

La combinación de precisión e imprecisión. ¿Qué es la precisión en un poema? Puede tener que ver con la economía de medios, pero también con una manera de nombrar que hace que las cosas nos parezcan concretas. Un paisaje en el que todo es concreto es un paisaje cerrado. Un paisaje en el que todo es abstracto, también. Pero cuando se combinan adecuadamente elementos concretos con elementos abstractos, el paisaje se abre a la interpretación y se multiplican sus posibilidades de significar.

ANÉCDOTA DE LA VASIJA

Puse una vasija en Tennessee,
y era redonda, sobre una colina.
Hizo que la naturaleza salvaje y descuidada
rodeara la colina.

La naturaleza se alzó hacia ella
y se extendió a su alrededor, ya no salvaje.
La vasija era redonda sobre el suelo
y alta y parecía un puerto en el aire.

Llegó a dominarlo todo.
La vasija era gris y sencilla.
No producía pájaros ni arbustos,
como produce todo en Tennessee.

Wallace Stevens escribió este poema en 1919, dos años después de que Duchamp presentara su *Fuente*, y esta vasija funciona de una manera análoga a la del urinario en el museo, en cuanto a que supone un desplazamiento, un cambio de contexto; pero hace también otra cosa: es un objeto concreto y preciso que modifica un espacio abstracto o, mejor dicho, el concepto impreciso y abstracto que tenemos de cualquier espacio, se trate del estado de Tennessee o de un museo. Esta modificación no se produce sólo porque percibimos algo concreto fuera de contexto, sino también por el contraste que se establece entre los distintos grados de nitidez de lo concreto y lo abstracto. Pero la vasija también se percibe como un símbolo de otra cosa, de alguna cosa inconcreta e incluso quizá de un concepto abstracto como el concepto de concreción. Sí, yo diría que la vasija es un objeto concreto y al mismo tiempo simboliza lo concreto, y al funcionar como un símbolo, abre el sentido.

Por otra parte, como se dice en el poema, la vasija hace que la naturaleza deje de ser salvaje. ¿O sólo deja de parecernos salvaje? Quizá no sean cosas tan distintas. En cualquier caso, su presencia ahí (en Tennessee, pero también en el poema) supone un encuentro entre lo natural y lo cultural similar al que se produce entre cualquier objeto concreto y la idea que nos hacemos de él: un encuentro que supone una especie de domesticación a través de las palabras y los conceptos.

«Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas», dice Juan Ramón Jiménez en un poema. «Inteligencia no me des jamás el nombre exacto de las cosas porque el enlabio se enniñece oh sí y los molinos del aliento casi borran orillas», dice Ullán cincuenta años más tarde (*enlabio*, consultado el diccionario, resulta ser el «engaño ocasionado por el artificio de las palabras»).

El rechazo de los lugares comunes. Salirse de lo previsible y ratificado, provocar el desconcierto, nos ayuda a ver el mundo desde otro lugar y a entender hasta qué punto el sentido que asignamos a las cosas es arbitrario, sancionado socialmente y subjetivo. Esto es lo que hace Julio Cortázar cuando escribe «una liebre que corre tras un tigre que duerme», por ejemplo: nos insta a ir más allá, a imaginar lo inimaginable, a ampliar nuestra visión del mundo. Lo mismo ocurre con esta frase de Blaise Cendrars: «La vida de las plantas, más emocionante que un drama policíaco».

La paradoja y la contradicción. «¿Quién liberará a nuestro espíritu de las pesadas cadenas de la lógica?», se pregunta André Gide. De un modo similar a lo que veíamos en el punto anterior, la ruptura con la lógica cotidiana nos impide circular en un sentido único. «En Europa sólo tú no eres antiguo oh cristianismo / El europeo más moderno es usted Papa Pío X», escribe Guillaume Apollinaire. ¿Hasta qué punto debemos tomarnos en serio esta clase de frases? Muy en serio: nos

muestran que una frase puede tener un sentido indecible, un sentido que oscila entre dos o más posiciones. Lo paradójico muestra fallas en la lógica, fallas que pueden ser aparentes o reales, pero que nos instan a sustituir la comodidad por la duda y a asignar sentido. «Murmuran suavemente las cortinas de terciopelo, / la luna mira por la ventana como al vacío, / ahí estoy, con mi asesino, yo solo», concluye un poema de Georg Trakl que se llama «El horror».

La asociación libre. Imitando los mecanismos del sueño se puede buscar en zonas donde no impera el sentido. Rimbaud proponía el «desarreglo de todos los sentidos», incluido, por supuesto, el sentido común. En estos versos de Bernard Noël se dibuja un estado de ánimo al que no se podría llegar si uno no se relacionara con el lenguaje con cierta libertad: «me tumbo lejos de mí mismo / mis ojos siguen parpadeando / el tiempo da la vuelta a la tierra / aguardando y yo espero yo espero / que al fin se evada de mí / el enemigo».

La ruptura de la linealidad. Estamos acostumbrados a los discursos lineales; la linealidad facilita que el sentido sea unívoco. En cambio, cuando hay cambios de tiempo, o de lugar, o de persona, o de tono o de idioma —cuando no podemos identificar un centro único y evidente del que brota el lenguaje—, el texto nos pide que lo interpretemos con cierto grado de libertad. «De nuevo amo y no amo, / y deliro y no deliro», dice Anacreonte, anticipándose a Rimbaud y a Whitman en más de dos milenios.

La falta de signos de puntuación. Los signos de puntuación son como las señales de tráfico que regulan el sentido; son una cortesía con el lector, pero también una indicación de cómo debe leer. Cuando no están, las palabras pueden organizarse sintácticamente de diferentes maneras y generar diferentes sentidos.

La preeminencia del significante. En el Romanticismo, la música, que siempre había ocupado el último lugar en la jerarquía de las artes, pasa al primer lugar. Los pensadores, artistas y poetas románticos han dejado abundantes declaraciones y razonamientos al respecto. Schlegel, por ejemplo, considera que «la música es la más elevada de todas las artes». Lo que caracteriza a la música frente a las demás artes es la preeminencia absoluta del significante. Se trata de un lenguaje sin referente. Eso la hace, por decirlo así, más pura. Walter Pater, a finales del siglo XIX, concluye: «Todas las artes deben tender hacia la condición de la música». Volveremos a hablar de esto en el último capítulo. Por el momento, pensemos en la poesía tradicional y en todos esos recursos que parecen formar parte de su esencia: la rima, la métrica, las estrofas, etc. Esos recursos musicales, evidentemente, ponen en primer plano el significante, con lo que la lógica del significado se vuelve menos rígida y el texto gana en plurivocidad.

* * *

Cuando Ernst Cassirer afirma que el ser humano es un animal simbólico, no se refiere sólo a que

es capaz de crear símbolos y de interpretarlos, sino también a que se constituye esencialmente a partir de esta capacidad. Tal vez por eso tengamos lo que me gusta llamar «el reflejo interpretativo»: una tendencia a la interpretación, un deseo de llenar los huecos de sentido que nos vamos encontrando en la lectura o en la vida. La poesía trabaja con eso, aprovecha nuestra mentalidad, nuestro impulso de atribuir sentido a las cosas, nuestra fe en que todo tiene sentido. Un poeta trabaja con la imaginación propia, pero también con la ajena. Este trabajo con la imaginación del lector puede hacerse de dos maneras contradictorias. Por un lado, fomentando la interpretación, que puede no tener fin, y la asunción de que todo es símbolo. Es decir, promoviendo la subjetividad de la lectura. Por otro, tratando de restringir la interpretación, subrayando el aspecto material del poema y asumiendo que lo que hay es lo que hay. Es decir, promoviendo una lectura más objetiva. Por supuesto, los mejores poemas parecen hacer las dos cosas al mismo tiempo.

* * *

ARDICIA

I

En la noche risueña del destierro, libre ya de la ley y del instinto, un charco de agua clara me detuvo. Mojo el dedo cordial trazando un círculo y su humedad al paladar le encasca.

Boca del lobo: donde renace el sinsabor, la palabra acecha. Acre es la música cibal del signo.

Yo le saco la lengua, alargo el paso.

II

Llora, porque toda mirada entraña error.

Mas los andrajos, horca, palio y cruz no morían por este llanto. Mejor, fulgir a solas y rezar en balde. ¿Como el topo? Así; dueño de la penumbra y de su asfíxia.

Hablando por hablar. Aciegas. Ojo del corazón, quema el paisaje.

III

Persistente, la rosa. Esclavos somos de raíz. Rosa hedionda, zozobra y estupor de la mordaz melancolía.

A la fosa nasal llama la Historia con sus inciensos categóricos. Corre el verso al runrún del sacrificio, de mar a mar y seductor.

¡Musa servil! Sobre tu altar, un huracán de esperma.

IV

El sordo dios: la carcajada inmóvil.

Murmullo de otra luz será tu fe. Aléjate de la expresión forzada o del silencio amilanado. Oye tan sólo la armonía neutra de lo indeciso e indomable. Deja abierta la puerta más sumisa.

Esa ignorancia zumbará en tu oreja. Fraternalmente.

Si la mano va y pierde la cabeza y, en un doble ademán de supresión, rompe la flecha y borra el blanco, ciérrase luego sobre el gran reloj, sangra y se ofrece al vilipendio abyecto, nada esperes que iguale esta pasión, Teoría.

A todo lo demás díles que bueno.

¿Qué significa este poema? Pero antes aun, ¿significa algo? Podríamos defender que no se trata de un texto abierto, sino herméticamente cerrado. Es curioso que puedan aplicarse dos metáforas opuestas a un único objeto. Y es muy pertinente para el tema que nos ocupa.

Si nos parece que el texto está cerrado, que no nos permite entrar en él a interpretarlo y comprenderlo, probablemente sea porque emplea algunas palabras y, sobre todo, combinaciones de palabras muy poco habituales (ardicia, encascar, cibal, inciensos categóricos, la puerta más sumisa). Las palabras raras, por lo tanto, lo cierran a la lectura racional, y esto puede ser un estímulo para abrirnos a otras maneras de leer más intuitivas, más sensoriales. Yo diría que ése es precisamente el tema de este poema.

Este tema aparece también en la configuración métrica del poema, que está lleno de endecasílabos sólo levemente ocultos. Están ahí desde la primera frase, «En la noche risueña del destierro». ¿Cómo se capta esto, con la razón o con el oído? Para mí, la respuesta es evidente: con el oído. El texto está en prosa, si lo consideramos racionalmente, pero sus versos se despliegan ante quien sepa escucharlos. Desde luego, hacerlo no requiere ningún «temperamento artístico». Es sólo cuestión de práctica, y con el tiempo, pasa a ser totalmente espontáneo.

«Ardicia» es una poética, es decir, un texto que da cuenta del enfoque estético de su autor, José-Miguel Ullán. A primera vista, se diría que Ullán no quiere ser comprendido, que su poética es voluntariamente cerrada, pero si leemos despacio, sin esa ansiedad por captarlo todo racionalmente, sin fijarnos de manera obsesiva en lo que no entendemos, dejándolo de lado y centrándonos en lo que sí podemos interpretar, algunas ideas comienzan a tomar una forma bastante clara.^[19] Eso es precisamente la ardicia: el deseo ardiente, el impulso que, como se dice, no atiende a razones. Las secciones están dedicadas a los cinco sentidos: el gusto, la vista, el olfato, el oído y el tacto. Se sugiere así que hay que leer —vivir— afinando los sentidos al máximo, libres «de la ley y del instinto», es decir, de lo que nos limita desde lo cultural y desde lo natural: leer cada texto como si no hubiera una tradición, unas normas, unas expectativas. La «música del signo» nos hace pensar de nuevo en los elementos sensoriales, materiales, de las palabras: es acre —áspera y picante—, pero cibal —nos alimenta—. Avanzamos por el poema como el topo: a tientas, «a ciegas». Equivocándonos. Dejando de lado la razón y «la rosa», que podría ser el emblema de un tipo de poesía ornamental y seductora y anticuada que al autor no le interesa, que considera «hedionda», dejando de lado a la «musa servil» y la «expresión forzada», prestando atención sólo a «lo indeciso» —lo ambiguo, lo que nos permite leer en libertad— «e indomable» —ese «huracán de esperma»—, aceptando la «ignorancia» fraternal y dejando de lado la teoría y las reglas del juego —«rompe la flecha y borra el blanco»—, pues este juego va cambiando de reglas a medida que avanza, o no tiene reglas, o no podemos conocerlas.

Hay muchas cosas del poema que no caben en mi interpretación, que no entiendo. Cada uno tendrá las suyas, como cada uno tendrá su interpretación. Hay zonas de penumbra y misterio, y podemos aprender a vivir intensamente en ellas. No pretendo hacer una exégesis del poema de Ullán, y mucho menos agotar su significado. Podríamos seguir leyéndolo de muchas otras maneras. Podríamos recoger todas las referencias religiosas («andrajos, horca, palio y cruz», los

«inciensos categóricos», el «runrún del sacrificio», el «altar», el «sordo dios», la «fe», la «pasión») para, de nuevo, hablar de una manera de situarse ante el poema (con una confianza que no deriva de la razón, que tiene que ver con convicciones íntimas que no se desea ni se puede justificar). Podríamos asociar todas estas referencias religiosas con cierto misticismo oriental (viene a la cabeza la imagen del arquero zen que da en el blanco disparando con los ojos cerrados). En cualquier caso, lo que me parece importante aquí es mostrar cómo el poema se abre si uno lo lee abriéndose a él, y cómo surgen innumerables vías de interpretación y al mismo tiempo el texto parece insinuarnos que no es eso, que el poema es sólo lo que dice ahí.

* * *

«Esa ignorancia zumbará en tu oreja», se lee en «Ardicia». «El poema se revela sólo al hombre ignorante», dice Wallace Stevens. Desde luego, no entiendo esta frase como una apología del analfabetismo. Supongo que lo que Stevens quiere decir es que, para poder leer, necesitamos desaprender muchas cosas, librarnos de determinados prejuicios, entrar por «la puerta más sumisa». Aunque también está sugiriendo que el poema nos vuelve ignorantes, nos deja en un estado de perplejidad, o tan centrados en los sentidos —o en eso que Wilde llamaba el temperamento artístico— que la mente se queda en blanco.

* * *

Veamos este soneto, uno de los más conocidos de William Shakespeare:

SONETO 130

Los ojos de mi amada no se parecen nada al sol.
El coral es mucho más rojo que sus labios.
Si la nieve es blanca, ¿por qué sus pechos son morenos?
Si los pelos son alambres, alambres negros le crecen en la cabeza.
He visto rosas de Damasco, rojas y blancas,
pero no veo rosa alguna en sus mejillas.
Y hay perfumes más agradables
que el aliento que mi amada exhala.
Me encanta oírla hablar, pero sé bien
que la música tiene un sonido mucho más placentero.
Admito que nunca he visto andar a una diosa:
mi amada, cuando anda, pisa el suelo.
Y sin embargo, considero que mi amor es tan especial
como cualquiera que pudiese representarse con falsas comparaciones.

En un primer nivel, este soneto podría parafrasearse así: mi amada es una persona normal y no necesito idealizarla. Es un poema de amor que habla de dos personas y de una concepción del amor. Pero también habla de otras cosas: de la escritura y la lectura, y de una determinada concepción del arte. Es una crítica de los lugares comunes, de las metáforas vacías, de los prejuicios heredados que nos impiden ver con nuestros ojos, de la tendencia a asumir lo ajeno y confundirlo con lo propio. Algunas de las comparaciones que aparecen en el texto siguen vigentes, y entendemos con facilidad que Shakespeare se está burlando de ellas: los ojos como estrellas, los

labios y el coral, el perfume de una boca, la musicalidad de la voz. Otras son menos evidentes: ¿Los pelos son alambres? Parece que el autor hacía referencia a los tocados que llevaban las mujeres en su época. En cualquier caso, el elemento fuerte de ese verso es que la mujer de la que habla es morena, frente a la tópica preferencia por las rubias.

Shakespeare habla aquí de su amada, del amor y de la poesía; el poema es un manifiesto a favor de lo natural, de lo genuino y de la innovación. De algún modo, las tres cosas son lo mismo. Me parece un ejemplo muy bueno de plurivocidad. No es un ejemplo de poesía contemporánea, desde luego. Si lo traigo aquí es porque quiero recalcar que la exploración de las posibilidades del sentido siempre ha estado presente. Toda palabra es plurívoca. La connotación tiene un peso inmenso, y no sólo en el ámbito de la poesía. Para una persona que vive en una isla, la palabra «agua» tiene unas resonancias muy distintas de las que genera en una persona que vive en el desierto. Esto siempre ha sido así, pero como decíamos al comienzo de este capítulo, en los primeros años del siglo XX hay una toma de conciencia de este peso, de la volubilidad del signo lingüístico. En la poesía contemporánea, esa conciencia da lugar a una nueva manera de trabajar con la connotación. Lo que antes estaba en el fondo, como un elemento más o como una opción, pasa al primer plano.

Todavía hay otra manera de leer el poema, como un manifiesto a favor de la subjetividad: *para mí*, mi amor es especial. Esa defensa de lo subjetivo se contagia a la lectura que concibe el poema como una poética. El texto que veremos a continuación también es una defensa de la subjetividad, pero de la del lector.

* * *

ACOSTADO EN UNA HAMACA EN LA GRANJA DE WILLIAM DUFFY EN PINE ISLAND (MINNESOTA)

Sobre mi cabeza veo la mariposa de bronce
dormida en el tronco negro,
temblando como una hoja en la sombra verde.
Abajo, en la cañada que hay tras la casa vacía,
los cencerros de las vacas van uno tras otro,
entrando en las distancias de la tarde.
A mi derecha,
en un campo iluminado por el sol entre dos pinos,
las deposiciones de los caballos del año pasado
echan llamas y se convierten en piedras doradas.
Me recuesto mientras el atardecer se oscurece y se acerca.
Un gavilán flota en el aire, buscando su hogar.
He desperdiciado mi vida.

Este poema de James Wright es extraordinariamente útil para abordar la cuestión del sentido de un texto. Lo conocí gracias a un manual de poesía escrito por Frances Mayes, que cuenta que una de sus alumnas tenía que escribir sobre este texto y se lo leyó a su hermano. El hermano, que estudiaba económicas o empresariales y tenía una visión pragmática del mundo, dijo: «¡Claro que ha desperdiciado su vida, si está ahí tirado sin hacer nada! ¡Que se levante y se ponga a buscar trabajo!». Creo que la mayoría de los lectores coincidiría en que ése no es el punto de vista del autor; en que la voz que habla en el poema siente que ha desperdiciado su vida por otros motivos.

Sin embargo, la lectura del hermano nos muestra hasta qué punto podemos hacer nuestras las palabras de un texto, hasta qué punto cabe la subjetividad en la lectura, hasta qué punto la connotación puede ser más importante que la denotación. En cualquier caso, Mayes tiene razón cuando afirma que el hermano se equivoca gravemente en un punto, porque no hay nada en el texto que nos permita decir «¡Claro!», en ningún sentido. Sólo hay posibilidades de lectura que no deberíamos cerrar. Nada nos impide pensar que el personaje del poema es un exitoso empresario que, en un momento contemplativo y de contacto con la naturaleza, descubre que su interés por los bienes materiales es una pérdida de tiempo. El poema tiene fuerza por el contraste entre el tono descriptivo de todo su desarrollo y esa última frase subjetiva y dramática, pero es una fuerza estética, similar a la de la música, de contenido abierto. Si nos afecta o no, y de qué modo, depende de nuestro temperamento artístico más que de las ideas que se puedan exponer ahí o la ideología que tengamos.

* * *

Creo que para poder leer o escribir un texto con un sentido abierto hace falta un aprendizaje que es más vital que técnico, y que tiene que ver con el ejercicio de la libertad. Es decir, con librarse de los nombres que nos dicen que tienen las cosas, de las etiquetas que llevan las distintas emociones, de las visiones preestablecidas del mundo. Esto implica exponerse, asumir el riesgo de quedarse solo y a la intemperie, y no resulta nada fácil. «Llega a ser el que eres», dice Píndaro, uno de los grandes poetas líricos de la Grecia antigua. Quien cree saber quién es es quien menos se conoce.

* * *

Podemos considerar cuatro posibilidades, entre las muchas que tiene un texto:

- a) Nombrar algo ya nombrado empleando términos convencionales.
- b) Nombrar algo ya nombrado con una voz nueva.
- c) Nombrar algo preexistente pero aún no nombrado.
- d) Nombrar algo que no existía antes de ser nombrado.

Es interesante leer distintos poemas tratando de ver a cuál de estas categorías pertenecen y, sobre todo, cuáles de ellos nos obligan a cuestionarnos la validez de estas categorías.

En cualquier caso, en vez de pensar en un significado, habría que pensar en un campo de sentido, un conjunto de posibilidades interpretativas.

* * *

La idea principal que quiero subrayar aquí es que cuando leemos o escribimos poemas, no importa demasiado la comprensión racional. Hay lectores que reaccionan con frustración o desdén tras leer un poema porque no se entiende «lo que quiere decir». ¿Qué significa «significar» en el contexto del arte? Hay una famosa anécdota que puede servir para empezar a contestar esta pregunta. Un compositor toca una pieza al piano. Cuando termina, le preguntan qué significa, y él

la vuelve a tocar desde el principio. Tolstoi lo dijo de este modo: «Si quisiera decir con palabras todo lo que pretendía expresar con mi novela, tendría que volver a escribir la misma novela». Es decir, una obra de arte no es parafraseable; no se puede hablar de su significado como algo independiente de sus elementos formales. Rimbaud lo dijo de este modo: «He querido decir lo que dice ahí, literalmente y en todos los sentidos» (se supone que contestó esto cuando su madre le preguntó qué había querido decir con uno de sus libros). Es decir, que por mucho que el poema nos ofrezca otros sentidos, la lectura literal no puede dejarse de lado. Nietzsche lo dijo de este modo: «Los artistas perciben como contenido, como “la cosa en sí”, lo que los no artistas llaman forma». Y añadió que ése es el precio que se paga por ser artista, ya que uno empieza a vivir en un mundo invertido, en el que «el contenido, incluida nuestra vida, pasa a ser algo meramente formal».

Recordemos: «Todas las artes deben tender hacia la condición de la música». Esto no significa que la poesía no tenga o no deba tener una dimensión semántica. A veces, el sentido se alcanza cuando uno deja de obcecarse en perseguirlo, cuando uno se suelta, confía, se deja llevar, se deja descolocar por el ritmo, el sonido, las asociaciones, las repeticiones. La apertura del sentido necesita y fomenta la apertura del lector; uno debe abrirse para poder leer. Hay que aprender a hacerlo, pero no se trata de un aprendizaje racional, sino de empezar a captar ciertas cosas que quedan más allá de la razón; abandonar la certidumbre y la confianza que nos proporcionan los límites —las definiciones—, permitir que se borre el límite entre uno y los demás, entre el cuerpo y la mente, entre un espacio y otro, entre un tiempo y otro: sí, es una experiencia que tiene algo religioso o místico, algo mágico, algo onírico, algo infantil. Un rito antiguo con nuevas formulaciones, con nuevas formas; un rito que, como sugiere Shakespeare, exige siempre nuevas formulaciones y formas para conservar su esencia y su poder.

2 LA IMAGEN Y EL SÍMBOLO

Una imagen es una creación hecha con palabras de una impresión sensorial, no necesariamente visual. Opera entre lo verbal y lo sensible. Si digo «sus ojos son claros, brillantes y luminosos», estoy empleando una imagen literal; si digo «sus ojos son dos soles», estoy recurriendo a una imagen figurada. No se trata de contar algo, sino de mostrarlo. Reaccionamos con más intensidad ante el lenguaje que es una experiencia que ante el que la describe. Aquí llegamos a otra idea que me parece muy importante: la verdadera aventura es la lectura, no lo que se nos cuenta en el texto. La imagen y el símbolo, cuando se trabajan de una manera creativa, estimulan al lector a implicarse —intelectual, emocional, espiritualmente— en el poema.

* * *

EL ENEMIGO

Mi juventud no fue más que una tenebrosa tormenta
atravesada aquí y allá por brillantes soles.
El trueno y la lluvia han hecho tal destrozo
que en mi jardín ya quedan pocos frutos maduros.

Resulta que he llegado al otoño de las ideas
y que hace falta emplear la pala y el rastrillo
para volver a unir las tierras inundadas
donde el agua ha hecho hoyos grandes como tumbas.

¿Quién sabe si las flores nuevas que yo sueño
encontrarán en este suelo lavado como una playa
el místico alimento que les dará vigor?

¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor! El tiempo devora la vida
y el oscuro enemigo que nos roe el corazón
crece y se fortalece con la sangre que perdemos.

Éste es uno de los poemas más impresionantes de Charles Baudelaire, el principal representante del Simbolismo, un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XIX que aspiraba a aproximarse a lo ideal de una manera indirecta para volverlo perceptible. Los poetas y narradores siempre han trabajado con símbolos y con metáforas, pero en este momento hay una especie de exaltación del símbolo. Según Jean Moréas, autor del *Manifiesto simbolista*, el objetivo es «vestir la idea con una forma sensible». Según otro de los poetas simbolistas más destacados, Stéphane Mallarmé, se trata «no de representar las cosas, sino el efecto que producen». Prefieren evocar que describir, seguros de que existen correspondencias entre los distintos sentidos —la

vista, el tacto, etc.—, pero también entre los distintos planos de sentido. «En ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela enteramente en el espectáculo, por muy ordinario que sea, que uno tiene ante los ojos. Éste se convierte en un símbolo», escribe Baudelaire. Ya hemos comentado algo sobre el papel del lector, la estética de la recepción y el reflejo interpretativo. Bachelard habla de nuestra «hambre de imágenes».

En «El enemigo» se aprecia con claridad la estrategia compositiva de un poema simbolista. El jardín simboliza algo como la vida interior —intelectual, emocional, espiritual— y la tormenta, el trueno y la lluvia parecen ser las experiencias intensas y dolorosas de la juventud. Las flores nuevas serían entonces los productos del espíritu y el enemigo sería el paso del tiempo. Se puede discutir sobre ciertos matices y defender que el enemigo es la muerte, por ejemplo, o que es ese otro yo «que ocupa mi lugar» con el que ya nos encontramos en el poema de Sylvester, pero creo que en general, todos haremos una interpretación similar. Empleado de este modo, el símbolo permite que el lector establezca una relación más intensa con el texto, pero no abre demasiado el sentido.

Es interesante recordar que la palabra «símbolo» (del griego *symbolon*) se refería, en su origen, a un objeto —como un medallón— que se ha dividido en dos para que dos personas se lleven sus dos mitades. Al juntarse de nuevo —como «las tierras inundadas»—, pasado el tiempo, las dos partes encajan y representan el vínculo que existe entre sus dos portadores. Es decir, un símbolo es algo que pone en contacto dos cosas.

Veamos ahora este breve poema de Ezra Pound:

EN UNA ESTACIÓN DE METRO

La aparición de estos rostros en la multitud;
pétalos sobre una rama negra y húmeda.

Pound es el principal representante del Imagismo, un movimiento poético de comienzos del siglo XX que busca la expresión de algo abstracto por medio de imágenes concretas. Según Pound, una imagen es «lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante». Como ya hemos visto, a Pound le interesa la condensación, la economía de medios. Rechaza, como los simbolistas, lo retórico, lo ornamental, lo superfluo, el «manierismo sensiblero». Los planteamientos de ambas escuelas tienen bastantes puntos en común. Quizá pudiéramos decir que los simbolistas trabajan hacia y desde la subjetividad y los imagistas hacia y desde la objetividad, pero me parece que sería generalizar demasiado y de un modo demasiado simétrico; en cualquier caso, la idea de la escritura objetiva, desprovista o independizada de un yo —un horizonte utópico—, es muy sugerente, y volverá a aparecer en estas páginas.

* * *

Vasili Kandinski habla de pintores que son «buscadores de lo interior en lo exterior», afirma que Cézanne «convirtió una taza de té en un ser animado» y concluye: «No es un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo representado, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama “imagen”, en la que quiere reflejar lo divino».

J. G. von Herder, uno de los precursores del Romanticismo, dice que la razón no puede comprender del todo el ámbito de lo artístico, y que el origen del lenguaje, y por lo tanto del

pensamiento, es la canción. Le interesa un lenguaje que permita reproducir el misterio, lo dinámico de la vida, por lo que prefiere las metáforas a los conceptos y la sugerencia a la explicación.

* * *

Volvamos al soneto de Shakespeare: cuando la imagen figurada ya no resulta sorprendente, es mejor emplear una imagen literal. La imagen literal no es pobre en absoluto; puede sugerir múltiples significados, puede actuar como un símbolo. Pero en general, lo que hace es reconstruir percepciones. La imagen figurada, en cambio, establece nuevas conexiones, expande la percepción, estimula la imaginación, hace que nos impliquemos más, añade otra dimensión al poema.

* * *

En 1918, Pierre Reverdy publica un texto muy iluminador sobre la imagen en el que dice que ésta es una creación del espíritu que «no puede nacer de una comparación, sino del vínculo entre dos realidades más o menos distantes», y que «cuanto más lejana y justa sea la relación entre esas dos realidades vinculadas, más fuerte será la imagen: tendrá un mayor poder emotivo y una mayor realidad poética». Volvemos a la idea inicial: la imagen y el símbolo ponen en relación dos o más cosas. Pensar es relacionar. Sentir es relacionar. El pensamiento y la emoción son procesos que tienen lugar por medio de asociaciones. La poesía nos hace percibir con mucha intensidad la relación —a veces maravillosa, a veces insatisfactoria— entre las palabras y las cosas.

En 1869, el conde de Lautréamont afirma que algo es bello «como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección». El autor está creando una imagen al mismo tiempo que reflexiona sobre la creación de imágenes. Se están poniendo en relación más de dos cosas: la máquina de coser y el paraguas tal vez sean los protagonistas del encuentro, pero el hecho de que suceda sobre una mesa de disección (es decir, el contexto) no se puede pasar por alto, como tampoco el hecho de que sea fortuito. En cualquier caso, parece que la potencia de la imagen tiene que ver con que la máquina de coser, el paraguas y la mesa de disección son objetos que proceden de realidades muy lejanas; que, tomados como símbolos, remiten a ámbitos que no tienen ninguna relación. La belleza de una imagen, entonces, tendría que ver con la extrañeza, con lo inesperado y sorprendente. Como dice Bachelard, «una imagen estable y completa le corta las alas a la imaginación».

Volvamos al ensayo de Reverdy: «Dos realidades que no tienen ninguna relación no se pueden unir de modo provechoso. No se crea una imagen. Dos realidades contrarias no se unen. Se oponen. Rara vez surge algo fuerte de esta oposición. Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa». Al poner en relación ambos textos, la pregunta que surge es: ¿Quién dice si dos realidades tienen relación o no? Tal vez el poema encuentre una relación entre dos objetos aparentemente aislados. Tal vez el poema incluso establezca esa relación, tal vez para siempre. Al margen de que podamos hallar relaciones —lejanas, justas o extravagantes— entre el paraguas y la máquina de coser, la frase de Lautréamont es tan famosa e impactante que ambos objetos ya han quedado relacionados en la mente de todos los que la conocen.

* * *

Para André Breton, la imagen «más fuerte es la que presenta un mayor grado de arbitrariedad». De ahí, tal vez, venga parte de la fuerza que tiene la aparición de los sapos en los jardines de Moore. Podría haber cualquier cosa en ese jardín, y el verso tendría la fuerza de la contraposición entre los jardines imaginarios y las plantas, las flores, los estanques o las estatuas reales; pero al decir «sapos» se añaden lo inesperado y lo aparentemente arbitrario y la imagen se vuelve mucho más potente.

* * *

Dice Miguel Casado que la imagen se puede emplear como factor de exactitud; que no necesariamente contribuye a la «poetización». Y también funciona como factor de multiplicación del sentido, como prisma. Según Pound, es «un nódulo radiante desde el que, y a través del cual, y hacia cuyo interior se establece un apresurado movimiento de ideas». Un agujero negro del sentido, que absorbe, devuelve y filtra el sentido. Un centro de atracción del sentido.

* * *

La condensación y la economía de medios que defiende Pound vienen de Oriente, pero en realidad, el toque neutro u objetivo que encontramos nosotros en esa clase de poemas no existe en la recepción original, ya que la compleja simbología oriental hace que los textos estén «cargados de sentido en grado máximo». Donde nosotros vemos algo concreto como un cerezo o un mirlo, los lectores chinos o japoneses ven muchas más cosas. Las imágenes de estos poemas, como las de la poesía occidental, transportan un sentido que se ha ido acumulando a lo largo de los siglos. Muchas veces encontramos rasgos culturales que en su contexto son convencionales y se convierten en innovadores al desplazarlos al nuestro.[20] Por supuesto, también sucede al revés.

Pound relató con todo detalle cómo fue la génesis de «En una estación de metro». En su texto explicativo, afirma que el día en que tuvo la experiencia que le sirvió de inspiración para el poema, pensó que si fuera pintor, podría fundar una nueva escuela de «pintura no representativa», una pintura que hablara sólo por medio de la disposición del color. Ahí dice también que «el poema de una única imagen es una forma de superposición». Sabemos también que Pound estaba fascinado por los ideogramas chinos, método de escritura que consideraba muy superior al método alfabético porque el ideograma no representa una cosa, sino que *es* una cosa. Y aquí viene a la mente la precisa formulación de Archibald MacLeish: «Un poema no debe significar, / sino ser».

La imagen y el símbolo nos hacen entender más de lo que leemos, más de lo que dicen literalmente las palabras. El sentido de un poema es todo lo que percibimos al leerlo, aunque no se pueda parafrasear.[21] Todos los elementos que constituyen un poema —también el sonido, el ritmo, la disposición sobre la página— están, insisto, «cargados de sentido en grado máximo». Un poema no tiene por qué ser sobre una experiencia, pero ha de ser una experiencia.

* * *

PAISAJE

La luna turbia flota
en el aire morado.
La noche tiene oculto
un azul bondadoso
en la distancia negra.

Venido de un lugar afín sin penas
llega rendido un viento
que cambia todo el mundo.
De pronto estoy desnudo,
la noche recién hecha.

Estos árboles bruscos que irrumpen en murmullos,
aunque estaban aquí, yo los escojo.

Este poema de Tomás Segovia funciona gracias a la fuerza de sus imágenes. Nos hace ver colores y oír murmullos, y si hacemos una lectura lo bastante empática, podemos sentir el viento fresco sobre la piel desnuda. La noche está recién hecha como una persona nace desnuda, o como regresa a un momento originario al desnudarse, a un momento del que no tiene memoria racional, por decirlo de algún modo. Durante un instante, «de pronto», gracias a la extrañeza de la adjetivación y de ciertas ideas, podemos compartir esa sensación de irrealidad que mencioné en el capítulo 0 y que tiene tanto en común con la experiencia estética. Es como si todo, incluso lo más antiguo —la noche es más antigua que el día, ¿no?—, estuviera recién hecho; y en ese paisaje eterno, dominado por fuerzas incomparablemente mayores que la nuestra, gracias a nuestra capacidad para nombrar las cosas y tratarlas como símbolos, podemos sentir que escogemos.

Donald Kuspit dice: «“La gente se partía de risa con el caballo morado de Delacroix”, escribió Gauguin. Yo he buscado por todas partes en su obra ese caballo morado y no lo he encontrado. Pero el público es así. Es decir, es ciego y, en última instancia, indiferente. No le interesa el arte, sino una visión convencional de la realidad a la que el arte debe adaptarse para confirmarla si no quiere ser ridiculizado y descalificado como absurdo.[22] Gauguin escribió que uno podía quedar “atrapado” por la “mágica armonía” de “una determinada disposición de colores, luces y sombras” —“la música del cuadro”— aun antes de conocer el tema». Las imágenes, cuando son imaginativas, sirven para ver la realidad desde otro punto de vista, a veces más real, siempre enriquecedor; para ampliar nuestra experiencia de lo real y asumir que lo imaginario forma parte de esa experiencia; es decir, para pensar y sentir e imaginar mejor.

* * *

Dice Octavio Paz que la imagen «reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad»: funciona como una síntesis, como una enunciación de «la identidad de los contrarios». Y dice también que cuestiona el pensamiento racional occidental,[23] pues éste se basa en la distinción entre el ser y el no ser, y la imagen difumina los límites que separan lo que es de lo que podría ser.

Por su parte, los dos elementos que conforman el símbolo con frecuencia ejercen fuerzas contradictorias, imposibilitando una lectura coherente, desbaratando cualquier imagen unitaria de la realidad y promoviendo la ambigüedad.

* * *

Veamos ahora un poema de Emily Dickinson:

CXXXIII

El agua se aprende con la sed;
la tierra, con los océanos cruzados;
el éxtasis, con el sufrimiento;
la paz, con el relato de las batallas;
el amor, con el recuerdo de los que se han ido;
los pájaros, con la nieve.

Este texto funciona estableciendo relaciones entre dos cosas, relaciones que son muy o bastante evidentes, hasta llegar al último verso, en el que la relación entre los pájaros y la nieve es menos obvia. ¿Por qué la nieve nos permite entender mejor a los pájaros? ¿Porque cuando llega el invierno, los pájaros emigran? ¿Porque se refugian mientras dura la nevada? ¿O porque las huellas que dejan los pájaros en la nieve son un símbolo de la delicadeza de nieve y pájaros, un punto de contacto entre dos realidades tan lejanas? La distancia y la similitud entre los pájaros y la nieve —la levedad, la intimidad con el viento, lo suave— iluminan las demás relaciones del poema, las distorsionan, las enriquecen, les aportan esa cualidad leve y triste y, como el poema de Segovia, evocan la sensación de insignificancia que a veces tenemos ante un paisaje, ante una emoción que nos desborda o ante la historia.

* * *

Un símbolo es una cosa que representa otra (las palabras, por supuesto, son símbolos) o una imagen que remite a otra cosa sin nombrarla. A veces lo hace de una manera inequívoca, como la cruz remite al cristianismo. En otros casos, lo que hace es más bien sugerir, o señalar en una dirección, o depender fuertemente del contexto.^[24] Una tiza, por ejemplo, puede simbolizar la escuela primaria y traer a la memoria del lector una pizarra, un aula, algunos rostros. Este empleo de los símbolos puede abrir el sentido de un poema; cada lector aporta otro contexto, capta sugerencias distintas, ve un paisaje diferente aunque mire en la misma dirección; y cada lector, además, es muchos lectores, dependiendo de las circunstancias de cada situación de lectura: un día está triste, otro día hay mucho ruido o poca luz, otro día viene de leer otra cosa, etc. Cada símbolo, por supuesto, tiene dos elementos —la cruz y el cristianismo; la tiza y la infancia; las dos partes del medallón— y crea también una distancia entre ellos, entre lo que está y lo que no está, entre lo visible y lo invisible, entre lo que se nombra y lo que no. En este sentido, recuerda a lo que plantea el poema de Dickinson: la ausencia de algo nos permite entenderlo mejor, construirnos una imagen más completa de lo que es. El medallón simboliza la unión o la complicidad, pero a la vez da cuenta de una separación, de una ruptura. El símbolo también dice que hay una distancia entre el signo y lo simbolizado, entre las palabras y las cosas; acerca y aleja al mismo tiempo.

* * *

Hemos dicho que el símbolo pone en contacto dos cosas, pero a veces una de ellas es incierta o

ambigua. En este caso, el sentido del texto se abre enormemente, porque el lector puede interpretar —con un grado de libertad variable— qué es lo simbolizado.

LA ROSA ENFERMA

Oh, rosa, estás enferma.
El gusano invisible
que vuela en la noche
en la estruendosa tormenta

ha encontrado tu cama
de goce escarlata.
Y su amor oscuro y secreto
va destruyendo tu vida.

Este poema de William Blake tiene algunos elementos en común con el de Baudelaire,[25] pero el empleo que hace de los símbolos es diferente: el grado de indeterminación es mayor. Creo que cualquier lector percibiría que aquí no se habla de una rosa y un gusano reales, sino que la rosa, el gusano y la enfermedad están en lugar de otra cosa. Pero ¿de qué? Algunas palabras tienen connotaciones sexuales —«cama», «goce», «amor»—, y la rosa está relacionada tradicionalmente con la inocencia o la pureza, con lo cual podemos asociar el poema con la corrupción de una joven; el hecho de que en la traducción al castellano la rosa sea femenina y el gusano sea masculino refuerza esta lectura, que ya existe en la versión inglesa, en la que estos sustantivos no tienen género. Es evidente la asignación de valores positivos y negativos, es evidente que ese «amor oscuro» (un tipo de amor que, como el del también oscuro enemigo del poema de Baudelaire, «nos roe el corazón») es nocivo, pero a partir de ahí podemos leer el poema con una libertad enorme. Esta libertad conlleva una incertidumbre que para algunos lectores resulta irritante y desconsiderada, pero que a otros nos parece muy estimulante.

* * *

En el capítulo 1, al hilo de «Anécdota de la vasija», vimos cómo se ponían en contacto un objeto muy concreto y un espacio más abstracto, lo preciso y lo impreciso, creando una sensación de extrañeza y ampliando las posibilidades de sentido del texto y nuestras formas de reaccionar ante él. Algo parecido hace Carlos Drummond de Andrade cuando escribe: «En el ascensor pienso en el campo, / en el campo pienso en el ascensor». Esto, de un modo muy claro, tiene que ver con el habitual desajuste entre la realidad y el deseo, pero se expresa trabajando con el desajuste entre lo abstracto y lo concreto, o con el contraste entre distintos grados de simbolización. La simetría exigiría que el campo se opusiera a la ciudad: ésa es la oposición que esperamos, entre dos cosas que son abstractas en la misma medida. Pero el ascensor no es la ciudad, es un símbolo concreto y un tanto caprichoso, al menos aparentemente, de la ciudad; el ascensor es un símbolo que opera en un plano distinto al del campo. La ciudad y el campo, además de ser símbolos universales y muy abiertos de dos modos de vida y de dos conjuntos de valores, simbolizan aquí, en un nivel aún menos concreto, simplemente la oposición entre dos cosas cualesquiera (la realidad y el deseo, o dos realidades, o dos deseos). «Siempre se anhela lo que no se tiene», podríamos decir, si tradujéramos el poema a prosa,[26] quitándole de paso su verdadero significado, que no es esa

idea más o menos trivial, sino todo lo que pone en marcha la asociación entre el ascensor y el campo, una asociación que llama la atención por ser asimétrica y medio gratuita y porque en ella operan distintos grados de simbolización, como ya he dicho. Por otro lado, el ascensor es más opuesto al campo que la ciudad: en la ciudad hay lugar para moverse, hay un cielo abierto, pero el ascensor es un espacio pequeño, cerrado, mecánico; la ciudad y el campo, pese a los edificios y las colinas, se conciben como extensiones horizontales, mientras que el ascensor es radicalmente vertical. No hace falta pensar estas cosas para que estos dos versos nos produzcan un efecto interesante; yo creo que todo esto se percibe de manera inconsciente, que la oposición entre el ascensor y el campo, al instante, dispara toda una serie de asociaciones simbólicas que nos descolocan, que nos transmiten que la mirada que hay ahí es particular y nos impulsan a poner en juego nuestras particularidades, que nos hacen sentir que no estamos en el terreno de las ideas, sino en el de la experiencia estética; en un terreno donde, desde luego, hay ideas, pero hay también otra cosa que es lo más importante y que está más allá de las ideas.

* * *

LA CARRETILLA ROJA

Cuánto depende
de una

carretilla
roja

barnizada con
lluvia

entre los pollos
blancos.

Este poema de William Carlos Williams tal vez sea el más conocido de los poemas de una sola imagen. Lo primero que habría que decir es que la perplejidad que causa en los lectores menos receptivos, debido a lo banal o poco «poético» del contenido, quizá les impida apreciar el estricto trabajo con la forma, la simetría de sus delicadas «estrofas», que recuerda con cierta ironía a las formas poéticas tradicionales más rígidas y exigentes.^[27]

«La carretilla roja» parece ir en contra de la lectura simbolista. Hay algo en nosotros —el reflejo interpretativo— que nos insta a tomar la carretilla como un símbolo, pero hay algo en el poema —tal vez la parquedad o el dibujo que hacen las palabras en la página o la aparente insignificancia del tema— que parece estar diciéndonos que se trata sólo de una carretilla, aunque lo que se afirma literalmente es que es importante, que muchas cosas —que no hace falta nombrar— dependen de ella. Si este poema es tan representativo del Imagismo es porque en él se ponen en práctica con contundencia algunos de los principios fundamentales de este movimiento: se abandonan la versificación y los temas convencionales de la poesía, afirmando que cualquier objeto o sensación puede servir para un poema; se escogen un vocabulario y una sintaxis comunes; y se presenta una imagen de un modo seco y preciso, con los contornos bien delineados.

En pleno siglo XIX, Gerard Manley Hopkins afirmó que «si miras una cosa con suficiente

intensidad, te devuelve la mirada». Creo que si leemos este poema con suficiente intensidad, es decir, confiando en sus palabras, en sus ritmos, en su estilizada parquedad y en los vasos comunicantes que conectan lo poético y lo prosaico, disfrutando de la perplejidad o al menos aceptándola, la carretilla nos devuelve la mirada, nos hace sentir que no sabíamos mirar antes de leer el poema y que podemos aprender a mirar.

* * *

En su soneto, Shakespeare denuncia que los poetas emplean un repertorio estático y gastado de imágenes figuradas. Como hemos visto, el Simbolismo y el Imagismo tratan de renovar nuestro empleo de estos recursos —el lema de Pound era *Make it New!*^[28]—, que no son sólo recursos literarios, sino también recursos para pensar. El Surrealismo intenta una renovación semejante, afirmando que sin la codificación de la cultura, la historia y el gusto o los criterios estéticos personales (es decir, de todo lo que hemos integrado como racional), las imágenes que producimos son más genuinas y tienen una potencia estética muy superior.^[29]

En la época del Surrealismo hay una gran afinidad entre la pintura y la poesía. No se trata sólo de las semejanzas de los propósitos y las técnicas de ambas disciplinas —la exploración y difuminación de los límites de la conciencia, la ampliación del concepto de realidad—, sino también de que los poetas pintaban y los pintores escribían, además de compartir ideas y propuestas estéticas y reflexionar sobre el trabajo de los demás. Paul Éluard, por ejemplo, escribe que los pintores surrealistas realizan «todos el mismo esfuerzo para liberar la visión, para unir la imaginación a la naturaleza, para considerar todo lo que es posible como real, para mostrarnos que no hay dualidad entre la imaginación y la realidad».

Así comienza «Si tú supieras», de Robert Desnos, otro poeta surrealista: «Lejos de mí y parecida a las estrellas, al mar y a todos los accesorios de la mitología poética». Tres siglos después de Shakespeare, el tema de los lugares comunes sigue siendo un problema que el poeta constata,^[30] del que tal vez se ría o con el que tal vez se irrite, y que en cualquier caso puede intentar solucionar confiando en las relaciones desconcertantes —pero genuinas y justas— que establece su imaginación: «Lejos de mí silenciosa todavía igual que en mi presencia y alegre todavía como la hora en forma de cigüeña que cae desde lo alto».

* * *

Y GOLPEA Y GOLPEA Y GOLPEA

y golpea y una vez más
y así sucesivamente
y una vez dos veces tres veces hasta mil
y vuelve a empezar con más intensidad
y golpea la gran tabla de multiplicar y la pequeña tabla de multiplicar
y golpea y golpea y golpea
página 222 página 223 página 224 y así sucesivamente hasta la página 299 pasa a la página 300 y sigue por la
página 301 hasta la página 400 y la golpea una vez hacia adelante dos veces hacia atrás tres veces hacia
arriba y cuatro veces hacia abajo
y golpea los doce meses
y las cuatro estaciones
y los siete días de la semana

y las siete notas de la escala
y los seis pies de los yambos
y los números pares de las casas
y golpea
y golpea la totalidad unida
y la cuenta ya está hecha
y da uno.

Jean Arp, el autor de este texto, era poeta y artista. Aquí aparece de nuevo la idea central de este capítulo: la idea de las correspondencias, la percepción de las relaciones secretas u oscuras entre las cosas, la confianza en que las palabras pueden mediar entre esos distintos planos de la realidad, hacer de «vasos comunicantes», como proponía Breton, el principal teórico del Surrealismo. El poema es una enumeración de cosas tan diversas como las estaciones del año y las notas musicales, unidas por el hecho de que hay un número que casi forma parte de su definición; son realidades tan alejadas como el paraguas y la máquina de coser, pero la sorpresa final (que no se produce sin violencia: la violencia de los golpes y la de la repetición) es que la «totalidad unida» —una vez más vemos que se trata de unir: «las tierras inundadas» (Baudelaire), las realidades más o menos distantes (Reverdy), «la imaginación a la naturaleza» (Éluard), «las cosas unidas» (Strand)—, es decir, la suma de todo, es igual a uno: hay una «tenebrosa y profunda unidad», como dice un emblemático poema de Baudelaire titulado, precisamente, «Correspondencias».

* * *

En relación con esta idea, veamos un último poema surrealista. Es de Breton. Se trata de un poema bastante largo, así que reproduzco sólo algunos fragmentos.

LA UNIÓN LIBRE

Mi mujer de cabello de fuego de leña
De pensamientos de destellos de calor
De talle de reloj de arena
Mi mujer de talle de nutria entre los dientes del tigre
Mi mujer de boca de escarapela y de ramo de estrellas de última magnitud
De dientes de huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca
De lengua de ámbar y de vidrio frotados
Mi mujer de lengua de hostia apuñalada
[...]
Mi mujer de hombros de champán
Y de fuente con cabezas de delfines bajo el hielo
Mi mujer de muñecas de cerillas
Mi mujer de dedos de azar y de as de corazones
De dedos de heno cortado
[...]
De brazos de espuma de mar y de esclusa
Y de mezcla del trigo y el molino
Mi mujer de piernas de cohete
De movimientos de relojería y de desesperación
[...]
Mi mujer de espalda de pájaro que huye vertical
De espalda de mercurio

De espalda de luz
De nuca de piedra pulida y de tiza mojada
Y de caída de un vaso del que se acaba de beber
[...]
Mi mujer de sexo de espejo
Mi mujer de ojos llenos de lágrimas
[...]
Mi mujer de ojos de agua para beber en prisión
Mi mujer de ojos de madera siempre bajo el hacha
De ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego.

Lo primero que llama la atención en este poema es que el título, como el soneto de Shakespeare, alude simultáneamente a una relación amorosa y a una manera de emplear las palabras: la «unión libre» se puede referir a una clase de relación entre personas o entre ideas. El poema consiste en una serie de asociaciones mentales e imágenes con las que el autor va representando o evocando las partes del cuerpo de su pareja. Hay, por supuesto, otra correspondencia de fondo: una manera de escribir corresponde a una manera de amar, a una manera de ver el mundo, de pensar y de sentir.

En buena medida, el encanto de este poema procede de las relaciones que se establecen entre las partes del cuerpo y los conceptos que se asocian a ellas. En casi todos los casos, se trata de asociaciones sorprendentes («de espalda de pájaro que huye vertical»); con frecuencia, son iluminadoras («de sexo de espejo»); de vez en cuando, responden a una lógica que percibimos con facilidad («de talle de reloj de arena»). Otra parte del encanto, desde mi punto de vista, tiene que ver con el hecho de que las asociaciones no funcionan todas igual. Operan, por decirlo así, con mecanismos distintos, siguiendo distintas estrategias. Si fuera de otro modo, el poema, a pesar de sus originales hallazgos, tendría algo de aplicación rutinaria de un método, algo completamente alejado de la libertad y de la concepción de la escritura de los surrealistas.

* * *

Muchos poetas afirman que la poesía no es literatura. Esta idea, que a veces suena como una provocación, viene de la *Poética* de Aristóteles, el primer intento sistemático de reflexionar sobre la escritura. Según Aristóteles, hay dos clases de *poesis* (que significa «creación», pero se aplica a todo arte hecho con palabras): el *epos*, que desemboca en la narrativa, y la tragedia, que es lo que se representa en un escenario. En su época, por supuesto, también existía la poesía lírica, pero queda fuera de la *Poética*. ¿Por qué? Esta pregunta ha aparecido recurrentemente a lo largo de la historia de la teoría literaria. Según algunos, la lírica no se incluye junto al *epos* y la tragedia porque se consideraba parte de la música, ya que se acompañaba con una lira y era cantada; según otros, porque carecía de trama. A mí me parece muy interesante la idea de Käte Hamburger, que dice que el concepto fundamental de la *Poética* es la mimesis —la representación de una realidad externa al texto—, y como la lírica no es mimética, queda fuera del concepto de *poesis* aristotélica. Según esta autora, la épica y la tragedia serían referenciales y expresivas, y la lírica funcionaría de un modo simbólico.

* * *

Desde el ámbito de la pintura, George Braque nos recuerda que «el cuadro está terminado cuando

ha borrado la idea». ¿Podemos interpretar esto como un rechazo de lo simbólico? Frank O'Hara, escribiendo sobre Jasper Johns, dice que sus cuadros «expresan un profundo aburrimiento de los símbolos de una sociedad excesivamente simbolista». El empleo de símbolos abre el sentido, pero también mantiene el poema pegado a la dimensión del significado. Si un poema no debe significar, sino ser, quizá habría que orientarse más hacia un texto que signifique menos, o quitarle protagonismo al significado otorgándoselo al significante. Plantarle cara al animal simbólico, limitar el reflejo interpretativo desde el propio texto. Cuando Gertrude Stein escribe «Una rosa es una rosa es una rosa» también está proponiendo limitar la lectura simbolista: precisamente la rosa, máximo símbolo del amor, de la belleza, de la pureza, debe considerarse sólo en tanto lo que es, libre de adhesiones simbólicas.^[31] O en tanto mera palabra, dejando que nos guíen los fonemas que la forman: la frase, en inglés, suena como «Eros es Eros es Eros es Eros». Aquí podemos leer que debajo del amor, la belleza y la pureza late la pulsión erótica, pero quizá lo más interesante sea entender que las palabras, además de remitir a otros significados simbólicamente, lo hacen por medio de su dimensión material, sensual:^[32] su sonido, su aspecto, su tacto, su sabor.

Marc Chagall tampoco se siente cómodo con esta mirada simbólica que parece apoderarse de las obras: «Si se descubre un símbolo en uno de mis cuadros, no era mi intención. Es un resultado que yo no buscaba. Es algo que puede encontrarse después, e interpretarse según el gusto de cada uno».

Y René Magritte, uno de los pintores cuyas obras más parecen exigir una interpretación simbólica, dice: «La gente que busca significados simbólicos no capta la poesía y el misterio inherentes a la imagen. Sin duda, perciben este misterio, pero quieren librarse de él. Tienen miedo. Al preguntar “¿qué significa esto?” expresan el deseo de que todo sea comprensible».

3 LA YUXTAPOSICIÓN

En el capítulo anterior vimos cómo se crean relaciones entre distintos objetos, realidades o conceptos; cómo se detectan o imaginan y se nombran o imponen esas relaciones. Vamos a hablar ahora de una clase especial de relaciones, de unas relaciones que no son causales, ni finales, ni cronológicas, ni de analogía ni de contigüidad. O tal vez sean algunas de estas cosas, pero ante todo son estéticas. Me refiero a las relaciones que se establecen sin aclarar en qué consiste la relación; a la yuxtaposición de dos o más conceptos que se han unido de un modo aparentemente arbitrario.

El término «parataxis» aparece con frecuencia en el campo de la teoría literaria en numerosos idiomas, pero nuestro diccionario sólo recoge su sentido gramatical original: «Coordinación o yuxtaposición oracionales». Es decir, remite a un texto que no señala la relación que pueda existir entre sus distintas frases; éstas aparecen sin conectores lógicos, una detrás de otra, y el lector tiene la posibilidad, a veces, y a veces el deber, de establecer la relación.[33] En algunas ocasiones esta relación es evidente, pero en otras no. Por ese hueco que queda entre dos ideas sin relacionar ascienden la poesía, la sorpresa, la emoción. Nuestra propensión a la lógica, a la ilación, a lo trabado,[34] nos hace notar una ausencia: la conexión está ausente de tal modo que percibimos el espacio que deja, un espacio que nos invita a ocuparlo, a instalarnos en él. No es muy distinto de lo que nos encontramos en el poema de Strand cuando decía «soy lo que falta».

* * *

El texto funciona, en cierto modo, como un laboratorio. Es, por una parte, el espacio en el que se lleva a cabo una investigación de la percepción, un cuestionamiento del yo, un trabajo con el punto de vista y la subjetividad, y por otra, el resultado de esa investigación, de ese cuestionamiento, de ese trabajo.[35] Es importante aclarar que la parataxis, en el sentido que nos interesa aquí, no es una relación que todos percibimos a pesar de que no se nombra explícitamente, sino una relación que no existe. Insisto: los lectores tenemos la posibilidad de imaginarla, y a veces el poema parece exigirnos que lo hagamos, pero en otros casos parece sugerirnos que no debemos poner nada nuestro, que tenemos que conformarnos con lo que dice ahí. Entonces percibimos la dureza, lo abrupto, lo arbitrario de la relación, y tenemos que aprender a vivir en esa zona de incertidumbre.

* * *

«Cuando la mente de un poeta está perfectamente equipada para trabajar, siempre está combinando experiencias dispares», escribe T. S. Eliot. «La experiencia del hombre corriente es caótica, irregular, fragmentaria; se enamora, o lee a Spinoza, y estas dos experiencias no tienen nada que

ver una con la otra, ni con el sonido de la máquina de escribir ni con el olor de la comida; pero en la mente del poeta, estas experiencias siempre están formando nuevos todos».

En realidad, en la mente del «hombre corriente» esas diversas experiencias también están formando siempre nuevos todos, pero esos nuevos todos suelen quedar en un espacio de sombra por considerarse absurdos, banales, irracionales, irrelevantes. Lo que hace un poeta como Eliot es iluminar esos espacios, escuchar y amplificar esas voces discontinuas, colocar sobre la página esos contrastes, esos cambios de dirección y de tono.[36]

Vamos, pues, tú y yo,
cuando la tarde se extienda contra el cielo
como un paciente eterizado sobre una mesa.

Así comienza «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», un poema que Eliot publicó en 1915 (a instancias de Pound) y de cuyo tercer verso se ha dicho que inaugura el siglo XX en el ámbito de la poesía. Para poder entender semejante afirmación, tendríamos que leer el poema en inglés, atendiendo a la rima de los dos primeros versos («Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky»), a la imagen romántica que presentan y al ritmo con que discurren, y contrastar todo esto con el ritmo del tercer verso («Like a patient etherized upon a table»), que está suelto desde el punto de vista de la rima, y con lo prosaico de la imagen que aparece en él. Por un lado, tarde y cielo: el tiempo y el espacio, conceptos abstractos creando una imagen impactante por medio de esa violenta yuxtaposición («contra»). ¿Cómo puede la tarde extenderse contra el cielo?, pregunta la razón; pero la memoria y «el ojo de la mente», como dicen en inglés, lo visualizan perfectamente. En ese verso, Eliot hace que lo incorpóreo adquiera fisicidad. Por otro lado, paciente y mesa: puro cuerpo, sin conciencia, sin espíritu, pura materia (la mesa, desde luego, es la mesa de disección de Lautréamont). En la palabra «eterizado» oímos la referencia a la anestesia pero también a lo etéreo (lo leve, despojado del cuerpo, celestial, enviado al éter). En este otro verso, Eliot consigue lo contrario que en el anterior: vuelve incorpóreo lo físico y hace que la materia eche a volar. Todo este conjunto de tensiones —los contrastes, las paradojas, las simetrías invertidas, la heterogeneidad de las voces; las yuxtaposiciones, en una palabra— es un poderoso generador de sentido.

* * *

Este conocido temblor
de las hojas con la brisa y este verde
de abril como un vómito
en la luz. Suficientes
aún las antiguas palabras:
no percibe el cadáver
dulzura ni calor y sí, en cambio,
el silencio y el frío,
puesto que se percibe lo que se es.
Discontinua vivencia, *porque todas*
aquí somos iguales. Como mirlos
y mirlos esbeltos en el canto y en el negro
intercambian sonidos:
acepta la vida, el acorchamiento
de la vida, desecha

la vieja hybris, nada
pierde quien muere, nada gana
tampoco. Es nítido
el sonido tras la lluvia,
se percibe ahora el tren
con violencia veloz, el obsesivo
zureo de palomas.

En este poema de Olvido García Valdés, las imágenes y las ideas van apareciendo sin que se establezca ninguna relación entre ellas más que, tal vez, en la mente de quien escribe o, mejor dicho, de quien se encarga del *montaje* (por emplear un término habitual de la propia autora) del texto. La «discontinua vivencia», aunque se menciona explícitamente, parece ser uno de los temas principales del poema sobre todo por cómo alude a ella la forma, es decir, los constantes saltos, los cambios de tema y también de registro, como cuando dice «*porque todas / aquí somos iguales*», y se señala con la cursiva que esa frase la ha dicho otra persona, o se ha pronunciado en otro contexto. La voz que habla en el poema no tiene por qué ser siempre la misma.

Así, la yuxtaposición se puede ver como un procedimiento estético, pero también como una crítica un tanto burlona al realismo: en realidad, las cosas —nuestra percepción de las cosas, que es el material de la lírica— son así, discontinuas, no como las pinta el realismo.[37] Son inconexas, inasibles desde la lógica con que funcionamos cotidianamente. No entendemos el mundo desde nuestras facultades racionales, ya que «se percibe lo que se es». Por eso, en la relación con el mundo —se trate de una relación consistente en interpretarlo o de lo que cada uno entienda— nada se pierde y nada se gana. Tras la lluvia, muy distinta de la «tenebrosa tormenta» de Baudelaire,[38] «se percibe» el tren, su —nuestra— violencia veloz, lo obsesivo. Se trata de un final que parece un anticlímax pero nos deja revueltos, que es al mismo tiempo un clímax y un anticlímax.

En casi cualquier poema hay una relación muy particular entre el título y el último verso. Muchas veces podemos eliminar el título y colocarlo como verso final, o poner el verso final en el lugar del título. Parece que son posiciones intercambiables. Esto se hace muy evidente en los talleres, pero también leyendo a los grandes maestros. Se me ocurre que Olvido García Valdés no pone títulos a sus poemas porque sus últimos versos funcionan de dos maneras a la vez, generando tensión y resolviendo al mismo tiempo la tensión que ha ido creando el poema.

El poema tiene cinco frases, y cada una de ellas va en otra dirección o procede de un contexto diferente. Son cinco *realidades* que García Valdés ha montado de esta manera, siguiendo este orden. Dan ganas de decir que lo impactante del hueco que hay entre ellas es que no hay hueco: el hueco lo ponemos nosotros; en el texto, dichas realidades están fuertemente cosidas. Pero incluso en cada uno de esos pequeños mundos se da una yuxtaposición de elementos heterogéneos, una discontinua vivencia. ¿Qué relación hay, por ejemplo, entre los mirlos y las reflexiones sobre la vida y la muerte? ¿Cómo aparece ahí la palabra «vómito» —calificarla de prosaica sería quedarnos cortos— en ese contexto primaveral de hojas temblando, movidas por la brisa? La forma en que funcionan aquí las palabras y las imágenes es muy similar a lo que ocurría al comienzo de «Prufrock»: si en el capítulo anterior hablábamos de que el símbolo pone dos ideas u objetos en contacto, aquí lo «poético» parece consistir en el acercamiento de planos o contextos.

Cuando uno se familiariza con el poema, la percepción comienza a ser otra. La relación entre todas esas realidades se impone con una lógica que es la de lo conocido, es decir, con una lógica que tiene para nosotros aún más fuerza que la de lo racional. Esa lógica, pese a su solidez,

también es discontinua. Es un «conocido temblor». Cuando ya conocemos el texto, la aparición de los mirlos, por ejemplo, deja de percibirse como arbitraria o contingente, como una decisión tomada en un laboratorio o en una sala de montaje, y empieza a parecer necesaria, inevitable: y entonces, pero no antes, al menos en mi lectura, nos damos cuenta de que *«todas aquí somos iguales»* como los mirlos son iguales, y de que, más que comunicarnos, intercambiamos sonidos. Estamos en una zona que es más de los sentidos que del sentido. Desde luego, podemos leer el poema buscando referencias a los cinco sentidos. Son muy numerosas.

En realidad, hay bastantes elementos en esas cinco frases que nos permiten establecer relaciones al leerlas. Yo creo que la gracia está en no establecerlas; en captarlas de un modo más bien inconsciente; en verlas con el rabillo del «ojo de la mente»; en escuchar, como si dijéramos, una voz, pero sin distinguir las palabras que pronuncia. Si miramos este objeto con determinada intensidad, no nos devuelve la mirada, pero si miramos para otro lado, notamos cómo nos mira, cómo el poema empieza a «significar» una serie de sensaciones que tienen que ver con el contraste entre el verde y el negro, entre la infancia y la muerte, entre lo humano y la naturaleza, entre lo íntimo y lo colectivo. Un contraste que también es una equivalencia, por no decir una igualdad.

En otro plano, llama la atención el empleo del encabalgamiento: la separación de una frase en dos versos. Se me ocurre que el encabalgamiento es lo contrario de la yuxtaposición. Porque la yuxtaposición une y el encabalgamiento separa, pero también porque éste opera en el plano material, físico —las palabras, la tinta sobre el papel— en vez de en el conceptual. Pero pese a ser lo contrario, no combate la yuxtaposición, sino que la refuerza, afirmando indirectamente que hay muchas lógicas posibles: si la yuxtaposición pone en relación cosas que no tienen nada que ver, combina ideas o contextos atendiendo a criterios aparentemente no racionales, el encabalgamiento señala que hay dos lógicas, la de la frase y la del verso, y que no coinciden. De esa falta de coincidencia, de esa grieta, de esa tensión, surgen una extrañeza, un ritmo y una serie de estímulos sensibles que son fundamentales en el proceso de asignación de sentido.

Por otro lado, esa tensión entre la frase y el verso, en el encabalgamiento, parece simbolizar la tensión entre lo racional —el significado de un grupo de palabras— y lo sensible —su sonido, la forma con que se han dispuesto sobre la página para producir un efecto visual que, además, ralentiza el ritmo del pensamiento, o nos indica cómo debe sonar el poema al leerse en voz alta—. La ruptura de la frase, así, daría simbólicamente prioridad a los elementos estéticos sobre los referenciales.

* * *

Abril es el mes más cruel; engendra
lilas en la tierra muerta, mezcla
la memoria y el deseo, aviva
las raíces apagadas con la lluvia primaveral.
El invierno nos mantuvo calientes, cubrió
la tierra de olvidadiza nieve, alimentó
una pequeña vida con tubérculos secos.
El verano nos sorprendió, se presentó en el Starnbergersee
con un aguacero; paramos en la columnata
y después seguimos al sol, entramos al Hofgarten
y tomamos café y charlamos durante una hora.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.

Cinco años después de *Prufrock y otras observaciones*,^[39] T. S. Eliot publica *La tierra baldía*, un poema dividido en cinco secciones que puede considerarse la apoteosis de la yuxtaposición y el encabalgamiento, como vemos en estos versos con los que comienza la primera parte. Otra vez aparecen abril y la primavera, otra vez transmiten la idea de la muerte con su renacimiento y otra vez nos encontramos, un tanto desconcertados, con una tensión provocada por lo que se percibe como arbitrario. El famoso arranque «Abril es el mes más cruel» puede leerse de varias maneras. Me interesan tres de ellas. En primer lugar, atendiendo a su verdad poética: sin reparar demasiado en la lógica de la frase, decir que un mes es cruel es un movimiento verbal imaginativo y sorprendente, y decir que uno de ellos es el más cruel nos hace sentir la extrañeza de un mundo — o de una concepción del mundo — en el que existe una jerarquía de la crueldad de los meses. En segundo lugar, negando su dimensión poética: como hacía el hermano pragmático que interpretaba el poema de Wright, esta idea se puede rechazar por considerarse absurda y gratuita. Por supuesto, esta segunda lectura puede convivir con la primera, reforzándola. En tercer lugar, esperando que semejante afirmación se justifique con lo que viene a continuación.^[40] Por supuesto, las tres lecturas pueden convivir. Deberían convivir. Abril —la llegada de la primavera— es cruel porque contrasta con un estado de ánimo decaído, porque hace resurgir «la memoria y el deseo», es decir, la vida, mostrando al mismo tiempo «el acorchamiento de la vida». Esta aparente paradoja está muy bien contenida en una frase de Wilde: «La tragedia de la vejez no es que uno es viejo, sino que uno es joven».

En este pasaje encontramos muchos otros contrastes, más allá del contraste entre las estaciones o las expectativas vitales. Tras el tono reflexivo y un tanto solemne de los primeros versos, la voz cambia radicalmente: «y tomamos café y charlamos durante una hora». Es como si la cámara o el micrófono hubieran cambiado de sitio de repente, como si viéramos o escucháramos desde otro lugar, ya no íntimo, ya no emotivo, ya no lírico. Lo prosaico nos sorprende como la llegada del verano. Otro contraste, mucho más evidente, es el que supone el verso escrito en cursiva y en alemán. Hemos cambiado de idioma y ha cambiado la voz que habla en el poema. El «narrador» no dice que oyó esa frase. Simplemente la yuxtapone ahí. Aunque todos entendemos que es una frase oída —porque las referencias anteriores a Alemania son insoslayables—, el hecho de que no nos avisen de que ha cambiado el sujeto produce un efecto muy fuerte.

Cuando Pound cuenta la génesis de «En una estación de metro», dice que el poema original tenía treinta líneas y que lo fue recortando porque la primera versión le parecía estar llena de «material de poca intensidad». Sabemos también que Pound leyó la primera versión de *La tierra baldía* y que le sugirió a Eliot que la recortara radicalmente. En estos casos —como en el del Juan Rulfo, que afirmó: «escribí *Pedro Páramo* quitando palabras»— parece que el montaje consiste en eliminar pasajes o elementos que sirven como nexos. Diría que, en el caso de García Valdés, el poema se monta directamente a partir de fragmentos, pero eso no es lo importante. Lo importante es que el poema terminado produce una impresión de compresión. Es como si en un único plano se hubieran superpuesto objetos procedentes de planos o de contextos distintos. Quizá la fuerza de la yuxtaposición, su capacidad de iluminar, asombrar y sugerir, venga de ahí: es un choque de contextos. El entorno se convierte en extraño; también el entorno deja de ser unitario y pasa a ser discontinuo.

Durante mucho tiempo, uno de los retos de la pintura consistió en traducir a dos dimensiones lo que en una realidad externa ocupa tres, es decir, en emplear convincentemente la perspectiva. Pero cuando a comienzos del siglo XX la pintura europea se independiza del referente, de esa realidad externa, una de las primeras cosas en caer es la perspectiva, la ilusión de las tres dimensiones. [41] Que yo sepa, nadie ha expresado esta idea mejor que Mark Rothko, que unas décadas después de ese momento seminal, afirmarí, hablando en nombre del Expresionismo Abstracto: «Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad».[42] En el ámbito de la escritura, la yuxtaposición, la parataxis —la abolición de los nexos sintácticos—, permite crear unos textos equiparables a esas formas planas; en cierto modo equivaldría a la abolición de la perspectiva. La verdad que se revela es la discontinuidad de las vivencias del sujeto y del mismo sujeto, el grado de arbitrariedad que hay en nuestra percepción y en nuestra concepción del mundo, el hecho de que lo que consideramos la realidad es apenas un montaje de entre muchos posibles.

Esto es exactamente lo que sostenía Paul Cézanne, precursor del Cubismo,[43] y a partir de esa idea modificó la historia de la pintura. Tenemos dos ojos y cada uno de ellos ve el mundo desde otro lugar, y por lo tanto lo ve ligeramente distinto. Lo que nosotros percibimos con la vista no es la cosa en sí, sino una síntesis «artificial», hecha por la mente, de lo que captan los dos ojos, es decir, de mirar simultáneamente desde dos puntos de vista distintos (por eso muchas veces los objetos de sus obras parecen inclinarse, como las cosas «se mueven» cuando abrimos y cerramos alternativamente el ojo izquierdo y el derecho). «La pintura es ante todo una cuestión óptica», dice Cézanne.[44] Le interesa más la composición, es decir, la disposición de los materiales en el cuadro, que la representación y la perspectiva convencionales. Señala la bidimensionalidad del lienzo y cuestiona la jerarquía de lo representado, la tradicional distinción entre figura y fondo. Crea zonas diferenciadas por medio del color, generando sensación de profundidad sin recurrir a la perspectiva. Es una técnica similar a la que emplean los poetas que combinan distintos contextos en un poema.

* * *

El *collage* y el *papier collé*, técnicas plásticas inventadas por Picasso y Braque durante el desarrollo del Cubismo, suponen que el lienzo se abre para acoger cualquier clase de materia. Ahí hay yuxtaposición en un sentido muy concreto. Por supuesto, en un *collage* no sólo dialogan los distintos objetos o materiales que se encuentran sobre la mesa de disección que ha empezado a ser el cuadro, sino que también dialogan —o chocan— los contextos, a veces muy alejados, de los que proceden esos objetos. Picasso, hablando sobre estas técnicas, dice que no les interesaba jugar con los efectos en la vista, como hace tradicionalmente el trampantojo, sino con los efectos en el espíritu: «Este objeto desplazado ha entrado en un universo para el cual no estaba hecho y donde mantiene, en cierto modo, su extrañeza. Y en esta extrañeza era en lo que queríamos que la gente pensara, porque somos muy conscientes de que nuestro mundo se está volviendo muy extraño y no exactamente tranquilizador».

Marcel Duchamp, más o menos en la misma época, introduce el *readymade* u *objet trouvé*: un objeto encontrado y elevado a la categoría de obra de arte, una obra que aparece hecha, o mejor dicho, confeccionada, porque la creación consiste en cambiarle el estatus. El ejemplo más conocido es el de la ya mencionada *Fuente* (1917), un urinario que Duchamp presentó para que

formara parte de una exposición. La descontextualización es una fuente de sorpresas y un poderoso generador de sentido, como ya percibió lord Chesterfield en el siglo XVIII: «La suciedad es lo que está fuera de lugar».[45] Diría que estos desplazamientos y superposiciones de materiales de procedencia heterogénea son más impactantes y productivos cuando se realizan a través del lenguaje, ya que las palabras tienen una capacidad de sugerir contextos mayor que la de los objetos o las imágenes visuales, pero tal vez esto sea un sesgo derivado de mi orientación hacia lo lingüístico y un pintor opinaría lo contrario. En cualquier caso, el *readymade* también apunta hacia esa idea que vimos en el capítulo 1 expresada por Eliot: no es con la personalidad con lo que se crea la obra de arte.

El Cubismo también se basa en la yuxtaposición, pero de planos. Se integran muchos puntos de vista en una única imagen, lo cual es coherente con la concepción del ser humano que aparece en esta época: al desaparecer la unidad del sujeto, desaparece también la unidad del punto de vista. En su primera etapa, la del Cubismo analítico, las distintas realidades no conforman una realidad nueva aprehensible; no se entiende la relación entre las distintas partes; la paleta de colores es muy limitada, lo cual no facilita la diferenciación. Más adelante, con el Cubismo sintético, los fragmentos se suman y generan un todo identificable, en parte gracias a la contribución de los diversos materiales que se incorporan al lienzo. Es curioso, desde la perspectiva de la poesía, que los *collages* reduzcan el grado de hermetismo de estas obras, ya que en el caso de los textos parece suceder lo contrario y se diría que la heterogeneidad de los materiales empleados dificulta la comprensión racional. Creo que la distancia que haya entre las frases o los contextos no influye en el hecho de que el tema de la obra resulte más o menos perceptible. Ese grado de distancia es sólo uno de los aspectos que intervienen en la asignación de sentido.

* * *

«Lo que hace un pintor como Picasso es estudiar un objeto como un cirujano disecciona un cadáver», afirmaba Apollinaire en un ensayo muy iluminador sobre el Cubismo que apareció en 1913.[46] Ese mismo año también publicó un poemario que se abre con un texto llamado «Zona», que empieza así:

ZONA

Definitivamente estás cansado de este mundo antiguo
Pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana

Estás harto de vivir en la antigüedad grecorromana

Aquí hasta los automóviles parecen antiguos
Sólo la religión se mantiene nueva la religión
Se mantiene simple como los hangares de Port-Aviation

En Europa sólo tú no eres antiguo oh cristianismo
El europeo más moderno es usted Papa Pío X
Y tú al que las ventanas observan la vergüenza te impide
Entrar en una iglesia y confesarte esta mañana
Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan en voz alta
Ahí está la poesía esta mañana y para la prosa están los periódicos

Están las novelas por entregas a 25 céntimos llenos de aventuras policíacas
Retratos de grandes hombres y mil títulos diversos

Esta mañana he visto una calle bonita cuyo nombre he olvidado:
Nueva y limpia del sol era el clarín
Los directores los obreros y las hermosas taquimecanógrafas
Desde el lunes por la mañana hasta el sábado por la tarde pasan por ahí cuatro veces por día
[...]
Ahí está esa calle joven y tú no eres más que un niño
Tu madre sólo te viste de azul y blanco
Eres muy piadoso y con el más antiguo de tus amigos René Dalize
Nada os gusta tanto como las pompas de la Iglesia
[...]
Rezáis toda la noche en la capilla del colegio
Mientras eterna y adorable profundidad amatista
Gira para siempre la flamante gloria de Cristo
Es el hermoso lirio que todos cultivamos
Es la antorcha pelirroja que nunca apaga el viento
[...]
Es Cristo que sube al cielo mejor que los aviadores
Detenta el récord mundial de altura
[...]

En el ámbito anglosajón se suele decir que *La tierra baldía* es el poema más importante del siglo XX, pero en el francés se le atribuye ese mérito a «Zona», que además apareció nueve años antes. Lo cierto es que los dos textos tienen muchas cosas en común: son poemas largos y muy narrativos; tienen títulos que hacen referencia a un espacio y consisten en una especie de descripción de ese espacio, de recorrido por ese espacio que en realidad es más bien un tiempo, un momento, el final de una época, una despedida («Adieu Adieu», dice el poema de Apollinaire en su penúltimo verso, mientras que la segunda de las cinco partes del de Eliot acaba diciendo «good night, good night»); muestran una perplejidad irónica pero también angustiada ante los grandes cambios tecnológicos y de la vida cotidiana («las hermosas taquimecanógrafas» de «Zona» encuentran un eco en «la mecanógrafa, en casa a la hora del té» de *La tierra baldía*); de un modo coherente con la nostalgia y el impacto de las novedades, ambos poemas son una yuxtaposición de lo muy antiguo, o lo que llega desde muy lejos («fetiches de Oceanía y de Guinea», «canciones checas», palabras en sánscrito o en griego), y lo más nuevo, o lo que se va, quizá para siempre (los que parten rumbo a Argentina a buscar fortuna); están contruidos con materiales heterogéneos, empleando un tono que oscila violentamente —de lo lírico a lo prosaico, de lo irónico a lo solemne y a lo ingenuo,^[47] de lo tierno a lo descarnado— para dar una imagen del mundo, de la vida en las grandes ciudades (París y Londres, sobre todo), de la modernidad, de las relaciones personales y, en particular, sexuales (Apollinaire: «Ahora humillo a una pobre niña de risa horrible mi boca»; Eliot: «bueno ya está hecho: y me alegro de que haya acabado») extremadamente sórdida pero al mismo tiempo cómica: la irracionalidad de la manera en que vivimos parece reflejarse en unos textos contruidos de un modo aparentemente irracional, asimétrico, sin signos de puntuación, sin una lógica que los organice como una totalidad unitaria y coherente; contienen referencias explícitas a diversas mitologías, incluida la cristiana, es decir, escenifican una yuxtaposición de creencias y sistemas de valores, cosa comprensible cuando, como ya hemos visto, la concepción occidental del mundo y del ser humano comienza a tambalearse; en ambos poemas hay también saltos abruptos en relación con el tiempo de lo que se

cuenta, con los personajes de los que se habla y las escenas que se narran o retratan; trabajan con la rima de un modo muy peculiar (Apollinaire rima constantemente, pero es como si no rimara: el tamaño irregular de sus versos oculta la rima; Eliot rima «convencionalmente» en algunos pasajes, como si la rima —una concepción de la poesía— estuviera a punto de ahogarse pero todavía lograra salir a la superficie a coger aire); transmiten una desolación «nueva», exploran una zona de la sensibilidad distinta, que antes no existía o —si es que no es lo mismo— no había sido explorada.

* * *

En relación con el interés de los expresionistas abstractos por lo bidimensional de la pintura, el crítico de arte Clement Greenberg hablaba de la «animación de la superficie». Creo que vale la pena profundizar un poco en esta cuestión de la superficie.

En el capítulo «De los efectos de superficie» de su *Lógica del sentido*,^[48] Gilles Deleuze aborda el tema de lo superficial y lo profundo citando unas palabras de Émile Bréhier sobre las aportaciones del pensamiento estoico: «Cuando el escalpelo corta la carne, el primer cuerpo no produce en el segundo una propiedad nueva, sino un nuevo atributo, el de ser cortado. El *atributo* no designa ninguna cualidad real». Un poco más adelante, Bréhier afirma que los estoicos fueron los primeros en distinguir entre «dos planos del ser: por una parte, el ser profundo y real [...] y por otra, el plano de los hechos, que se juegan en la superficie del ser». Y sin embargo, Deleuze se pregunta, «¿qué puede haber más íntimo, más esencial a los cuerpos que acontecimientos como crecer, empequeñecer o ser cortado?».^[49] Y en una nota al pie, hacia el final del capítulo, cita a Michel Tournier: «Curiosa postura, sin embargo, la que valora ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que *superficial* signifique no *de vasta dimensión*, sino *de poca profundidad*, mientras que *profundo* signifique por el contrario *de gran profundidad* y no *de débil superficie*. Y sin embargo, un sentimiento como el amor se mide mucho mejor, me parece, si es que es posible medirlo, por la importancia de su superficie que por su grado de profundidad».

Es una bella y justificada reivindicación de la superficie. No se trata de crear una competición entre lo superficial y lo profundo, sino de entender que a veces, cuando empleamos procedimientos metafóricos como la imagen y el símbolo, el sentido se condensa y se filtra, mientras que, si empleamos procedimientos metonímicos, el sentido se desliza. El sentido, por lo tanto, puede circular de distintas maneras, y cada una es consecuencia y causa de determinadas tensiones.

* * *

«Procediendo por yuxtaposición de tonos vigorosamente contrastados puedo producir una sensación inmediata y violenta. Si, al contrario, me esfuerzo por reunir colores vecinos, llego menos directamente pero con más seguridad. El principio de este método nos revela la actividad subconsciente que nos inclina hacia la unidad, ya que instintivamente preferimos la coherencia y su fuerza tranquila a los poderes inquietantes de la dispersión, el reino del orden al reino de la disimilitud». Este pasaje de Ígor Stravinski me parece muy revelador. Como se sabe, Nietzsche emplea dos categorías estéticas, lo apolíneo y lo dionisiaco, para reflexionar sobre la belleza, que puede ser racional, serena, simétrica y armoniosa, o convulsa, descontrolada, extática y oscura. Podríamos asociar lo apolíneo con el concepto clásico de belleza y lo dionisiaco con el concepto

romántico; aunque no encajen a la perfección, la visión del arte del Romanticismo y de sus herederas, las vanguardias del siglo XX,[50] es decididamente dionisiaca: la manera en que ponen a circular el sentido genera una tensión evidente y choca contra ciertos valores representados por algunas palabras clave del pasaje de Stravinski: unidad, orden, seguridad, coherencia. Dichos valores se suprimen con estos procedimientos compositivos dionisiacos, intuitivos y que en realidad lo único que hacen es operar con una lógica no racional.

No sé si siempre preferimos «la coherencia y su fuerza tranquila», como dice Stravinski, y sobre todo no sé si lo preferimos «instintivamente». Yo diría que lo instintivo —mejor dicho, lo pulsional— empuja siempre en varias direcciones, y no es hacia la coherencia hacia lo que empuja con más fuerza. Volvemos a las ideas de Cézanne: siempre hay «composición», es decir, una manipulación consciente o inconsciente de lo que percibimos como realidad. Mejor, desde la perspectiva del artista, que sea consciente.

Cuando en el capítulo 1 mencioné a algunos pensadores que desde los campos de la filosofía, la física, las matemáticas y el psicoanálisis propiciaron un cambio de paradigma a finales del siglo XIX y comienzos del XX, comenté muy por encima las aportaciones hechas para esa demolición desde la lingüística y la filosofía del lenguaje. Saussure, con el estructuralismo, muestra que el significado no se halla en las palabras sino en las relaciones entre las palabras, en lo que diferencia a cada una de ellas de las demás. «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», afirma, por su parte, Ludwig Wittgenstein, señalando que pensamos con palabras y que nuestra percepción y nuestra concepción de la realidad están limitadas por la manera en que empleamos dichas palabras; que igual que nuestra realidad visual es una manipulación de los datos de los sentidos, nuestra concepción de la realidad en términos generales es una distorsión provocada por el lenguaje.[51] Estas ideas tienen una profunda influencia sobre la filosofía y el pensamiento en general, pero en el ámbito de la escritura y del trabajo con el lenguaje suponen un trastorno absoluto. Como decía unas líneas más arriba, si el lenguaje funciona de este modo y tiene estas carencias y estos efectos, más vale tomar conciencia de ello. «El progreso del arte no consiste en la expansión, sino en el conocimiento de sus límites», afirma Braque. No se trata tanto de trascender nuestras limitaciones como de tomar conciencia de ellas.

* * *

Como ya hemos visto, cuando Cixous afirma que «el sentido es el opio del texto», coloca el sentido en el lugar de la religión: habla de algo imaginario, tal vez necesario, que, al ofrecer una explicación de lo que resulta inexplicable, tranquiliza y protege. Cuando nos libramos de la religión o del sentido, porque Dios ha muerto o porque se nos empieza a escapar el significado no sólo de las cosas, sino también de las palabras, nos quedamos a la intemperie, huérfanos, perdidos. En mi opinión, una de las utilidades de la poesía es mostrar hasta qué punto esto puede ser una experiencia enriquecedora.

* * *

Ya he comentado algo sobre la relación entre el título de un poema y su último verso. El título puede entenderse como una forma de yuxtaposición. Podríamos decir que hay dos usos posibles de los títulos: el descriptivo y el poético. El primero consiste en adelantar el tema principal de la

obra, y a veces funciona casi como una etiqueta que sirve para reconocer una obra y distinguirla de las demás. Está, por decirlo así, fuera del texto. Algunos ejemplos de este uso descriptivo serían *Madame Bovary*, *La libertad guiando al pueblo* o «Anécdota de la vasija». El empleo poético o estético del título consiste en destinar ese espacio a unas palabras que forman parte de la obra, que están dentro del texto. Las obras de Magritte son en este sentido paradigmáticas: la relación entre la imagen y el título no sólo es importante, sino que casi podríamos decir que es la esencia de la obra. Algunos ejemplos de este uso serían *Ulises*, *Fuente* o «En una estación de metro». En el caso de un poema, el título puede aportar un concepto o un fondo sobre el que se leen las palabras. El título, de este modo, se yuxtapone a todo lo que va apareciendo en el poema. Es el elemento atemporal del poema: la primera línea deja paso a la segunda, los versos se suceden y reemplazan, pero el título está presente durante toda la lectura, es simultáneo a cada verso.

* * *

Tanto la yuxtaposición como las imágenes y los símbolos funcionan, como hemos visto, estableciendo relaciones. Estas relaciones pueden ser interesantes y poner a funcionar la imaginación del lector o resultar poco estimulantes —por previsibles o por disparatadas—, pero esto no tiene nada que ver con la estrategia que nos sirva para encontrarlas o inventarlas y sugerirlas o nombrarlas. Del mismo modo, como lectores, podemos acercarnos al poema a partir de las relaciones semánticas que se establecen entre sus partes o de muchas otras maneras: atendiendo al sonido, al ritmo, a la sintaxis, a los aspectos visuales, etc. Ninguna de estas aproximaciones es, en principio, mejor que las demás. Cada poema y cada lector son distintos, y cada lector, como ya hemos dicho, también es distinto en distintas situaciones, de modo que tendrá que encontrar cada vez la forma de leer que considere más adecuada. Lo que me parecería deseable sería poder leer con todas las facultades al mismo tiempo, tratar de captar todos los planos que tiene un poema, recorrer todas las superficies animadas que se despliegan en él, escuchar todas las connotaciones de sus palabras, registrar todos sus juegos fonéticos, métricos, sintácticos. Por no hablar de esa otra zona misteriosa, lo espiritual, que quizá no sea tan distinto de lo inconsciente. «Se crea una imagen fuerte, nueva para el espíritu, al unir sin compararlas dos realidades distintas cuya relación sólo el espíritu ha captado», dice el texto de Reverdy que veíamos en el capítulo anterior. De eso que él llama «unir sin comparar» para hacer que entre en juego el espíritu, o una facultad del conocimiento que funciona con otra lógica, es de lo que estamos hablando.[52]

* * *

La yuxtaposición mantiene la lectura en constante movimiento, nos ofrece puntos de vista variados y contradictorios del sujeto, mostrándolo como algo conflictivo e inestable. Las cosas no terminan nunca de encajar, no logran un equilibrio. Nada se entiende del todo. Además, como ya hemos visto, la yuxtaposición sirve para sugerir diferentes contextos, elude cualquier uso del lenguaje que remita a un contexto único. La asignación de sentido se produce a partir de un contexto, implica que el lector imagine un contexto, por lo que si un texto remite a contextos diversos, el sentido se diluye y el lector puede tener un papel más activo, en medio de la tensión que supone no saber en qué contexto se está.

4

LA IRONÍA Y LO PROSAICO

En 1986, para anunciar su aparición, el bonaerense *Diario de Poesía* pegó por toda la ciudad unos carteles que decían «Basta ya de prosa». El gesto contiene una gran carga de ironía, pero en el plano literal muestra una tensión que me parece muy interesante explorar.

En el capítulo anterior, en relación con *La tierra baldía*, he hablado tangencialmente de la tensión entre lo lírico y lo prosaico, pero ¿qué es lo prosaico? Según el diccionario de la Real Academia, es lo que «adolece de prosaísmo», que es un defecto consistente «en la falta de cualidades poéticas». La definición es un poco más amplia y menciona también la vulgaridad y la «falta de elevación». Es decir, lo prosaico se define ahí por *via negativa*, como lo superficial según Tournier.

En este capítulo, cuando hable de lo prosaico, me voy a referir a eso mismo desde una valoración estéticamente neutra, cuando no positiva. En la valoración neutra, será un uso del lenguaje que 1) no muestra ningún interés por los aspectos materiales de las palabras (su sonido, su textura), ni por el ritmo de las frases, ni por la sintaxis, ni por su disposición sobre la página, es decir, un uso del lenguaje más o menos coloquial en el que la función poética prácticamente no existe, y 2) no trata de captar lo elevado,[53] sino que se centra en lo cotidiano y es adecuado para temas comunes y corrientes. En resumen, lo prosaico tiene que ver tanto con la manera de emplear el lenguaje como con los temas que se abordan. En la valoración estéticamente positiva, será un uso del lenguaje que rechaza lo que, por sedimentación, por costumbre, por pereza, se ha ido acumulando en torno al concepto de poesía: lo falsamente poético. Aquí pienso sobre todo en «los temas de la poesía», pero también en ciertos gestos verbales, en palabras prestigiosas, en lugares comunes de la sintaxis o de la adjetivación, en repeticiones histriónicas, en itinerarios del pensamiento o de la emoción sancionados como válidos por tradiciones inmemoriales, en coturnos y moldes: lo que se reconoce inmediatamente como poético, lo que se puede aprender, lo que no es de nadie.[54] El soneto de Shakespeare es un impulso contra todo esto y también una reivindicación de lo prosaico, tanto en la práctica de la escritura como en la vida: si la poesía es eso que se denuncia ahí, una idealización que nos aleja de la realidad, una artesanía que trabaja con lenguajes ajenos, preferimos la prosa.

La tensión entre lo lírico y lo prosaico, así definido, es una característica bastante evidente de una gran parte de la mejor poesía del siglo XX. Ya hemos encontrado lo prosaico en la vasija de Stevens y en la carretilla de Williams, en la sintaxis y el vocabulario del poema de Wright, en la parte del poema de Arp que consiste en una insulsa enumeración de páginas; el contraste con lo lírico se vuelve tenso, como ya he comentado, en el tercer verso de «La canción de amor de J. Alfred Pruffrock», o cuando aparece la palabra «vómito» en el poema de García Valdés, o constantemente en «Zona» y en *La tierra baldía*.

Algunos pensamos que la escritura —el arte— que vale la pena siempre va, al menos en algún nivel, contra la tradición. «Llega a ser el que eres», aconsejaba Píndaro, y en esa sencilla frase, insisto, está dando a entender que la identidad no es algo fijo y completo, sino algo que tal vez se alcance a través del tiempo. El sujeto se constituye a lo largo de un proceso. Hace falta oponerse a algo —¿matar al padre?— para poder llegar a ser. Quizá éste sea uno de los principales motivos por los que es tan importante la existencia de la tradición: para tener algo contra lo que actuar. En el caso de la poesía, sin embargo, no hay una única tradición a la que oponerse, contra la que escribir, sino por lo menos dos: la del lenguaje poético y la del idioma. «La lengua establecida; he ahí al enemigo», dice George Steiner. Una manera de canalizar ese impulso contra el lenguaje poético es introducir en el poema un lenguaje coloquial. Así se iría contra la (pequeña) tradición de las palabras prestigiosas y los ornamentos vacíos, pero a favor de la (inmensa) tradición del lenguaje corriente. Por eso, tal vez, muchos poetas que emplean estas técnicas de oposición —y sólo éstas— pueden llegar a un público relativamente amplio, poco exigente, que se identifica con esa tradición inmensa y que rechaza toda tensión y toda apertura del sentido. Desde mi punto de vista, esto es una forma de conservadurismo oculta bajo una apariencia de ruptura.

* * *

Como pasa con el empleo de los símbolos, el empleo de un lenguaje prosaico no «significa» nada. Será la manera en que se emplee lo que nos permita valorarlo, es decir, ver si sirve para ampliar el campo de posibilidades de interpretación de un texto, si nos ayuda a entrar en él y a poner en juego nuestra imaginación y nuestra experiencia. Cuando lo prosaico entra en contacto, en fricción, con lo imaginario, con los sueños, con la vida interior, se crea un espacio lleno de tensión y de sentido. Quizá dicho espacio surja al constatare la distancia que hay entre esos dos planos, como ya sugerí en el capítulo anterior. En cualquier caso, la posibilidad de entrar a ocupar ese espacio nos conmueve y nos sacude y estimula.

Recordemos la frase de Sitwell: «La poesía es la deificación de la realidad». Desde este punto de vista, la poesía es un engaño, una mistificación. Es lo que hace que alguien vea a una mujer normal y construya un fantasma como Dulcinea, que necesite verla como Dulcinea para poder amarla. Eso es la deificación. En cuanto a la realidad, hemos visto que ya no es lo que era: la «escuela de la sospecha»^[55] mostró que lo que percibimos como real depende demasiado de nuestras limitaciones conceptuales y físicas, prejuicios, puntos de vista, etc.; el Surrealismo amplió el concepto de la realidad incluyendo lo imaginario, lo onírico, lo posible. Sin embargo, si vemos la realidad como algo prosaico en el sentido del diccionario, como algo vulgar, desabrido, como algo que podría simbolizar Aldonza Lorenzo, es posible que queramos utilizar la poesía para mejorarlo.^[56] Contra este uso de la poesía aparece lo prosaico en el sentido que yo quiero darle.

* * *

Una de las maneras más habituales de nombrar la tensión entre lo lírico y lo prosaico es empleando el término «desacralización». Es exactamente lo que se necesita para combatir el concepto de poesía de Sitwell. En buena medida, la desacralización del arte es un gesto político. Consiste en sacar al artista de su torre de marfil y colocarlo entre la gente normal. Tiene que ver

también con la abolición de las ideas de alta y baja cultura y con la supresión de la mirada jerarquizadora que separa lo académico de lo popular. Las vanguardias incluyeron estos fines en sus programas: Joyce hace de Ulises un ciudadano cualquiera,[57] Picasso se inspira en máscaras africanas, *La tierra baldía* combina el mito de Tiresias y referencias al hinduismo con los sonidos procedentes de una taberna junto al Támesis donde se reúnen los pescadores a mediodía. Pero la desacralización también tiene que ver con la idea de que todos somos artistas, con una vieja idea romántica, una especie de comunismo de las Musas según el cual toda la sociedad podrá crear obras poéticas, como anhelaba Novalis.

* * *

«La inspiración no es privilegio exclusivo de los poetas o artistas. Hay, siempre ha habido y siempre habrá cierto grupo de personas a las que visita la inspiración. Es un grupo formado por todos aquellos que han elegido conscientemente su oficio y hacen su trabajo con amor e imaginación. Puede incluir médicos, profesores, jardineros, y podría enumerar cien profesiones más», leyó Wisława Szymborska al recoger el Premio Nobel en 1996.

Szymborska atribuye al Romanticismo la idea de que los poetas y artistas son seres superiores, los únicos que merecen reconocimiento por su inspiración, aunque hemos visto que el romántico Novalis aspiraba a otra cosa. El Romanticismo genera una imagen sumamente confusa y aparentemente contradictoria con respecto a esta y a muchas otras cuestiones, pero eso no es lo relevante en este momento. Aquí no me importa tanto la procedencia de las ideas como las ideas mismas.

* * *

Poesía poesía todo poesía
hacemos poesía
hasta cuando vamos a la sala de baño

Estos versos de Nicanor Parra apuntan en la misma dirección. Por medio de una imagen de un prosaísmo difícil de superar, no incorporan lo prosaico al ámbito de lo poético, sino que extienden lo poético al de lo prosaico. El resultado es el mismo: la supresión del límite, de la diferencia. Parra detesta la poetización: inventa para sus creaciones verbales el nombre de «antipoemas».[58] Hay en su obra numerosos ejemplos en los que se manifiesta, como Shakespeare, contra las palabras prestigiosas y a favor del lenguaje llano: «no diga nunca sol / diga astro rey», se lee en uno de sus poemas; y más adelante, también irónicamente, «el que dice corcel en vez de caballo / tiene su porvenir asegurado».[59] He elegido el siguiente poema para ilustrar la manera que tiene Parra de trabajar con lo prosaico porque recurre, como el discurso de Szymborska, al tema de las profesiones y porque concreta la desacralización de un modo extremadamente literal:

Todas las profesiones se reducen a una
hay quienes dicen somos profesores
somos embajadores somos sastres
y la verdad es que son sacerdotes
sacerdotes vestidos o desnudos

sacerdotes enfermos o sanos
sacerdotes en acto de servicio
Hasta el que limpia las alcantarillas
es indudablemente sacerdote
ése es más sacerdote que nadie.

«*Todas aquí somos iguales*», decía el poema de García Valdés. Aquí, de manera similar, todos somos poetas o sacerdotes. Eso ya es prosaico, esa anulación de las diferencias entre los individuos, ese aplanamiento; implica, entre otras muchas cosas, la falta de libertad (ser diferente puede ser un ejercicio de libertad: «llega a ser el que eres»). Creo que es evidente el elemento prosaico (que se manifiesta en el tema, en el vocabulario, en la sintaxis torpe o al menos sencilla), como lo es el elemento irónico. Lo que me interesa sobre todo es señalar otros elementos con los que se combinan el prosaísmo y la ironía. Se trata de elementos «poéticos» que, desde mi punto de vista, generan esa tensión que hace que el texto valga la pena: 1) la ausencia de signos de puntuación, es decir, una marca del lenguaje que lo coloca fuera del ámbito de lo cotidiano; así, como decía Jakobson, el lenguaje llama la atención sobre sí mismo; 2) las repeticiones léxicas y sintácticas, un tanto torpes o desmañadas, que le dan al texto un sabor no prosaico, sino antipoético, en contra de la idea convencional de lo que es poesía;^[60] y sobre todo 3) la extrañeza del contexto: desde cierto punto de vista, no parece un poema, llama mucho la atención que un texto así haya entrado en un libro de poesía, igual que llama la atención que el urinario de Duchamp pretenda y logre entrar en un museo: esa clase de desplazamientos, además de ser una yuxtaposición de contextos, extrae su fuerza de llevar lo prosaico a un templo de lo elevado como son un museo o un libro. Es la fuerza de la desacralización, que depende totalmente de la fuerza de lo sagrado.

* * *

Según Schlegel, el primer mandamiento de la poesía romántica es que «la voluntad del poeta no admite ninguna ley que esté por encima de ella». También afirma que «los hombres son a las otras formaciones de la tierra lo mismo que los artistas son a los hombres». Keats dice que «las obras de genio son lo más importante del mundo». Szymborska tiene razón al afirmar que el Romanticismo deifica a los poetas y artistas. Al mismo tiempo, y creo que no es contradictorio en absoluto, los románticos pretenden revitalizar la poesía empleando el «lenguaje común». Del mismo modo, en el plano del referente, lo poético deja de estar «preso» en el poema y sale a la calle. Para los románticos, como para los surrealistas, la poesía es una forma de vida. La tradicional distinción —casi una oposición— entre la vida y el arte les parece algo que hay que suprimir.

En relación con estas cuestiones, la publicación en 1798 de las *Baladas líricas*, un volumen con poemas de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, supuso un gran hito.^[61] Wordsworth afirma que la poesía puede encontrar materiales «en cualquier tema que interese a la mente humana», rechaza el lenguaje sancionado como poético, que él consideraba pedante y rígido, así como la «adopción mecánica de esas figuras retóricas», y defiende el «lenguaje de la conversación», proponiendo «pensar por nuestra cuenta en nuestro propio lenguaje», el lenguaje de «las clases medias y bajas», con la convicción de que es adecuado para transmitir «placer poético».^[62] Influidos por las ideas de igualdad que había en el ambiente tras las revoluciones francesa y estadounidense, estos autores quieren que el arte se expanda más allá de las élites

intelectuales y aspiran a escribir en un lenguaje común poemas sobre temas comunes que puedan «entender» personas comunes.

* * *

Estos autores introducen lo prosaico en el ámbito de la poesía de una manera más o menos novedosa y muy impactante, pero este encuentro ya había ocurrido muchas veces antes. Catulo, un poeta latino del siglo I antes de Cristo, abandona los temas «elevados» —mitología, gestas heroicas— y habla de su experiencia personal con un lenguaje que en ocasiones llega a ser muy grosero y siempre es explícito. Dos siglos antes, Sótades de Maronea, un poeta griego famoso por ser autor de los palíndromos[63] más antiguos que conocemos, escribía poemas obscenos y satíricos en los que parodiaba la *Iliada* (es difícil encontrar un ejemplo mejor de desacralización). Menciono sólo dos ejemplos, pero hay muchos más.

* * *

Lo prosaico tiene que ver con la vida corriente, lo que no es excepcional, lo popular, lo coloquial, la ironía, lo antipoético. Veamos este breve poema de Ullán:

Amatando el candil,
tan en mi hogar.

Y, sin embargo,
cósmico.

Es evidente la intención de cruzar aquí ámbitos distintos, el de lo hogareño-rústico (señalado por el verbo «amatar» y por el candil) y el de lo universal, el de lo individual y lo colectivo, el de lo prosaico y lo elevado. Éste es el primer poema del primer libro del autor, que se titula *El jornal* y es una especie de canto campesino, con un léxico y una sintaxis y unas estructuras coherentes con el tema, y con una dimensión política muy evidente.

* * *

Curiosamente, las manifestaciones en la poesía contemporánea de la tradición de lo prosaico ya no resultan fácilmente comprensibles para la gente «común» a la que querían llegar los poetas de los lagos:[64] la carretilla de Williams o el urinario de Duchamp se reciben más bien como una tomadura de pelo. ¿Quizá se hayan pasado de la raya? A la gente común, por lo visto, le gusta tener muy claros los límites y prefiere «la coherencia y su fuerza tranquila». Nietzsche, en cambio, sostenía que «hay que tener en sí un caos para dar a luz una estrella».

En realidad, los poemas de Coleridge y Wordsworth no están escritos en un lenguaje común. Desde luego, rebajan el nivel de poetización de la lírica inglesa de su tiempo: dejan de abusar de los cultismos, de los términos latinos, del hipérbaton; en algunos momentos incluso prescinden de la rima; y hablan del mundo rural, estableciendo una clara relación con los bardos y las tradiciones orales del arte popular.[65] En cualquier caso, estos textos siguen conteniendo elementos característicamente poéticos. Y tal vez hablen de cuestiones menos «elevadas», pero

con un tono y un punto de vista nada vulgares. Es decir, aumentan el grado de prosaísmo, emplean lo prosaico como un elemento más, lo combinan con un talento verbal extraordinario y aportan así una energía nueva a la poesía.

* * *

Estos impulsos contra la poetización, como ya he sugerido, han existido siempre. Si menciono especialmente el Romanticismo y las vanguardias es porque creo que en esos momentos toman más fuerza, se teorizan con más esmero y se manifiestan con más claridad en las obras. La deificación de la realidad fue combatida por Cervantes y Shakespeare antes del Romanticismo, y por otros autores posteriores a este movimiento, como Flaubert.[66] *Madame Bovary* es, en mi lectura, ante todo, una crítica de la deificación.[67] Flaubert, como Cervantes, ataca la poetización del mundo desde la prosa, y al mismo tiempo que la ataca, la comprende. Emma Bovary, como Don Quijote, confunde la realidad con la fantasía por leer demasiadas novelas y es un personaje que oscila igualmente entre lo ridículo y lo admirable. Ambos se pueden ver como una metáfora del idealismo, que por un lado necesitamos para hacer frente a la sordidez —a la prosa— del mundo, y por otro nos aleja de un modo grotesco de la realidad y nos lleva a recluarnos en un narcisismo exagerado, en una subjetividad egocéntrica o directamente en el solipsismo. En estas dos novelas hay un empleo magistral de la ambigüedad —de la apertura del sentido—, que se pone de manifiesto por medio de la ironía.

* * *

La ironía es un empleo del lenguaje que sirve para transmitir un significado distinto (con frecuencia opuesto) al literal. Según Schlegel, la ironía es «conciencia de la contradicción que somos y gusto por esa contradicción».[68] Ya he hablado bastante sobre las contradicciones, la crisis del sujeto, la muerte de Dios, los límites del conocimiento, etc. Centrémonos ahora en el segundo elemento de la definición, en ese gusto, en ese placer. En cierto modo, lo que está sobre la mesa —de disección— sigue siendo lo mismo que se propone en el soneto de Shakespeare: la verdad no está en el cliché, ni en la retórica, ni en el ornamento. Si somos contradictorios, impuros, imperfectos, llanos —en una palabra, prosaicos—, habrá que aceptarlo.[69] Quizá eso sea altamente poético: la aceptación de lo prosaico. La aceptación de la verdad.

* * *

Ya he hablado de la abolición de la perspectiva en la pintura: es algo en lo que resuenan estas ideas. El lienzo tiene dos dimensiones, dicen los pintores. Dejemos de fingir que tiene tres, abandonemos esa retórica y asumamos la realidad como es; esto puede tener cierto vuelo poético, como en la frase de Rothko sobre la revelación de la verdad. Parece paradójico que lo prosaico pueda acudir al rescate de la poesía, pero de algún modo hay que liberarla de lo falsamente poético. Lo contrario de la poesía no es la prosa, sino la falsa poesía: lo establecido como poesía, lo que está quieto, estancado, la repetición de gestos que al cambiar de contexto pierden su sentido original.[70] Es muy conocido el verso de Mallarmé que dice que el poeta es capaz de «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu». Podría haberlo dicho de un modo más prosaico, pero igual me sirve para ilustrar lo que me interesa. Se trata de limpiar, de oxigenar, de

mantener algo vivo en lugar de embalsamarlo.

* * *

Hemos visto cómo en el pasado algunos autores rechazaron ciertos rasgos de la poesía por considerar que la alejan de la verdad (recordemos que el soneto de Shakespeare terminaba hablando de «falsas comparaciones»). Hemos visto también que Wordsworth y Coleridge tratan de introducir cierto prosaísmo en sus versos, de rebajar el tono y escribir con el «lenguaje real de la gente», pero no acaban de lograrlo. Algo parecido le pasó a Hölderlin. Aunque, como Schlegel y Novalis, quisiera derribar los muros que separan la poesía de la vida, «se le presentaba el problema de que su lenguaje lírico lo transportaba a algo que ya no podía unir con el resto de su vida», como ha señalado Rüdiger Safranski.

Intentemos ahora ver algunas formas en que lo prosaico ha entrado en la poesía contemporánea. Cuando esta entrada se limita a un coloquialismo más o menos provocador y autocomplaciente, no genera resultados estéticamente interesantes, aunque puede satisfacer a lectores que, como dice Wilde en relación con el sentimentalismo, quieren «disfrutar del lujo de una emoción sin pagar nada por ella». Pero cuando el lenguaje logra situarse simultáneamente en contra de la retórica poética y del habla cotidiana, puede producir textos bellos y estimulantes.

Veamos este fragmento de «El guardador de rebaños», largo poema de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa:

Pensar molesta como andar bajo la lluvia
cuando el viento aumenta y parece que llueve más.

No tengo ambiciones ni deseos.
Ser poeta no es mi ambición.
Es mi manera de estar solo.

Encontramos aquí palabras sencillas, pero no parafraseables; una sintaxis básica y común, pero no torpe ni vulgar; unas ideas que no son esotéricas ni exigen un conocimiento previo para entenderlas, pero que tampoco se dejan entender del todo. Se manifiesta en estos versos una lógica propia, el malestar frente a la normalidad y lo racional que he mencionado antes. Es una crítica de la tradición, en el sentido de que rechaza unos elementos «poéticos» (cierta musicalidad, cierta elocuencia, ciertas imágenes, la deificación) y asume otros (la densidad del lenguaje, el rechazo de lo mundano, el interés por la interioridad). El poema tiene algo sumamente preciso, pero también fomenta una lectura en la que hay cierto grado de imprecisión: ¿Por qué molesta pensar? ¿En qué sentido nos estorba el pensamiento, en qué se basa esta comparación? También hay algo vago —y contundente al mismo tiempo— en ese último verso, que permite entender que ser poeta es la causa de la soledad, pero también que es su consecuencia.

* * *

Veamos ahora un poema de Szymborska que tiene un tono muy distinto:

ALABANZA A MI HERMANA

Mi hermana no escribe poemas
y es improbable que de pronto comience a escribir poemas.
Le viene de su madre, que no escribía poemas,
y de su padre, que tampoco escribía poemas.
Bajo el techo de mi hermana me siento a salvo:
nada impulsaría al marido de mi hermana a escribir poemas.
Y aunque suene como un poema de Adam Macedonski,
ninguno de mis parientes se ocupa de escribir poemas.

En el escritorio de mi hermana no hay poemas viejos
ni nuevos en su bolso.
Y cuando mi hermana me invita a cenar,
sé que no tiene intenciones de leerme poemas.
Hace magníficas sopas sin esfuerzo,
y su café no se derrama sobre manuscritos.

En muchas familias nadie escribe poemas,
pero cuando lo hacen, rara vez es sólo una persona.
Algunas veces la poesía fluye en cascadas de generaciones
que ocasionan terribles corrientes en las relaciones familiares.

Mi hermana cultiva una prosa hablada decente,
toda su producción literaria está en tarjetas postales veraniegas
que prometen la misma cosa cada año:
que cuando vuelva
nos contará todo,
todo,
todo.[71]

¿Qué elementos prosaicos encontramos aquí? El tema, para empezar, es el prosaísmo de la hermana, o el contraste entre la hermana y la voz que habla en el poema, que identificamos con la voz de la autora. Pero también están la repetición casi cacofónica —de mala prosista— de la idea de «escribir poemas» (cuatro veces en los cuatro primeros versos); el punto de vista, el tono, las referencias (la sopa, el café, las postales: lo monótono, lo cotidiano); la relación entre las frases y los versos: se adecúan perfectamente, no hay encabalgamientos, no hay ninguna violencia; el lenguaje no llama la atención sobre sí mismo; y hay una fuerte carga de ironía.

Søren Kierkegaard, que escribió su tesis doctoral sobre la ironía, decía que ésta «pone límites y circunscribe, y de ese modo genera verdad; impone disciplina y castiga, y de ese modo genera equilibrio y coherencia».[72] También afirmó que «así como la filosofía comienza con la duda, la vida digna de ser llamada humana comienza con la ironía». Para Kierkegaard, la ironía es resultado de la tensión entre la subjetividad y el mundo. No se podría caracterizar mejor el poema de Szymborska.

El texto, desde luego, es muy prosaico, pero tiene algunos elementos que asociamos con la poesía: leves fisuras de la racionalidad, saltos y yuxtaposiciones suaves y, de un modo muy llamativo, repeticiones. La repetición aquí pesa en los dos platos de la balanza. A lo largo del poema, en el de lo prosaico, pero creo que la de los últimos tres versos debe colocarse en el de lo tradicionalmente poético. Aunque en esa repetición de la palabra «todo» lo irónico esté en primer plano y sugiera que la hermana usa esa palabra como un gesto vacío y recurrente, ya que en realidad no hay nada que contar, no podemos dejar de escuchar la palabra en su literalidad; la autora ha conseguido colocarnos en dos posiciones opuestas a la vez. Leemos «todo, / todo, /

todo» y se despliegan la incertidumbre, lo abierto, lo misterioso, lo infinito: todo lo que les interesaba a los románticos, lo que les interesa siempre a las vanguardias, a todos los que piensan, como Wordsworth, que los poemas «han de considerarse experimentos».

* * *

Las sociedades más tradicionales no conocen el concepto de tradición, que al registrar variaciones a través del tiempo, relativiza la realidad y muestra su contingencia; sólo una manera de estar en el mundo les parece posible: la suya. El arte ahí es lo que es —lo que ha sido siempre—, y sus funciones están claras y parecen inmutables.[73] En nuestro mundo, en cambio, el arte siempre está planteando que otro arte es posible, que otra vida es posible: en el caso del poema de Szymborska, esa posibilidad consistiría en vivir sin escribir poemas. La ironía nos permite vernos desde fuera, ver el elemento contingente de lo que percibimos como necesario, ver que las cosas podrían ser de otro modo. La poesía, como ya dijimos, es un fenómeno histórico: existe el tiempo, las cosas cambian de significado en distintos momentos, el significado está determinado por el contexto y por una tradición que podría ser distinta. La ironía es al mismo tiempo causa de esta mirada histórica y consecuencia de ella. Algo se tambalea cuando miramos irónicamente, y miramos irónicamente porque algo se tambalea.

* * *

Otro autor romántico, Alexander Pushkin, también introdujo el lenguaje coloquial en sus textos. Shklovski afirma que el lenguaje trivial de Pushkin resultaba duro para los que esperaban algo elegante y sofisticado, es decir, la inmensa mayoría de los lectores de comienzos del siglo XIX, y menciona su «consternación ante la vulgaridad de sus expresiones». Resulta irónico, desde luego, que el lenguaje cotidiano, por estar en un contexto distinto, sea «inesperado, difícil»: lo que parece desprenderse de esto es que muchas veces la dificultad para comprender no está en la cosa en sí, sino en la relación entre la cosa y las expectativas. Shklovski defiende que el propósito del arte es transmitir la sensación de las cosas tal como las percibimos y no como las concebimos. Para esto, el artista emplea una técnica que a veces se traduce como «desfamiliarización» y otras como «extrañamiento», como ya vimos en el capítulo 0, y que consiste en «aumentar la dificultad y la duración de la percepción». La defensa de la percepción frente a la ideación —por no seguir hablando de la idealización— es, por supuesto, una defensa de lo prosaico.

* * *

Si Pushkin puede emplear «el lenguaje popular como un recurso especial para prolongar la atención»[74] es porque lo ha cambiado de contexto. Como vimos en el capítulo anterior, se puede trabajar muy intensamente con el contexto. Todo depende de él, todo «significa» o tiene valor estético en relación con un contexto, pero no en la misma medida ni de la misma manera: el urinario o la poesía de Pushkin dependen más del contexto que otra clase de obras. Es decir, hace falta un conocimiento del contexto —la historia o la coyuntura de una disciplina— para poder apreciarlos en su justa medida. Con Bach o Beethoven, con Shakespeare o Miguel Ángel, no es tan necesario.[75] Un extraterrestre encontraría relaciones lógicas, formales, en las obras de estos

artistas, y podría apreciarlas, por decirlo así, por su belleza matemática, por su desarrollo, por su equilibrio, por su juego con la simetría y las variaciones. Pero no encontraría tales relaciones en las piezas de John Cage o de Duchamp, porque no las hay: su gracia está en su relación con el contexto, es decir, con las expectativas. ¿Esto que encontramos en Mozart y en Petrarca —la siempre relativa independencia del contexto— es un valor? Para nosotros, en nuestro contexto, sí. En otros contextos —como el de la música tribal, que «significa» y tiene valor por el lugar que ocupa en un determinado rito— está claro que no es así: en ese contexto, lo fundamental del arte es su relación con el contexto. Es difícil llegar a una conclusión firme sobre esto, al menos para mí, pero creo que leo con más gusto poemas que *me parece* que dependen menos del contexto, de la historia, es decir, que contienen elementos formales que los harían más desagustables para un extraterrestre.[76] Ésa es otra dimensión de la autonomía del arte (que, desde luego, es una utopía, como ya comenté): algo que funcione en cualquier contexto. En nuestro contexto, insisto, esa diferencia es apreciable. Se puede criticar ese intento de independizarse del contexto tachándolo de ambicioso y utópico, pero también se lo puede elogiar por ser ambicioso y utópico (como a Alonso Quijano y a Madame Bovary).

* * *

Vimos en el capítulo 0 que Bachelard definía la poesía como lo que «pone al lenguaje en estado de excepción». Una interpretación prosaica de esta frase supondría considerar que lo excepcional de la poesía, frente al lenguaje común, es que el texto se «corta» en versos. Lo prosaico, entonces, podría entrar en la dimensión puramente formal del texto eliminando estos cortes y llevándolo a la «normalidad» de la prosa.

En 1842, Aloysius Bertrand publica *Gaspar de la noche*, un libro de pequeños textos saturados de elementos poéticos pero presentados en prosa. Aunque hay numerosos antecedentes que, según algunos autores, se remontan a las primeras traducciones de la Biblia, suele considerarse que esta obra marca el nacimiento del poema en prosa, una forma que combina características de ambos mundos. Es como si el prosaísmo se llevara, sobre todo, a los parámetros de la métrica y la estructura. El texto no se organiza en versos y suele ser narrativo, pero conserva algunos rasgos tradicionalmente poéticos: es muy rítmico, está orientado a los elementos sonoros del lenguaje, tiene un sentido más abierto de lo que es habitual en géneros narrativos y presenta abundantes repeticiones, yuxtaposiciones, imágenes y símbolos. En muchos casos encontramos también una manera original de trabajar la sintaxis y las figuras retóricas propia de la poesía. Veamos un fragmento de uno de los poemas de *Gaspar de la noche*:

EL CABALLO MUERTO

[...]

A ése de ahí, muerto desde ayer, los lobos le han despedazado la carne del cuello en unas tan largas tiras que se diría que sigue engalanado para la cabalgata con una guedeja de cintas rojas.

Cada noche, desde que la luna ilumine pálidamente el cielo, esa carcasa alzará el vuelo, montada a horcajadas por una hechicera que la espoleará con el hueso puntiagudo de su talón mientras el cierzo sopla en el órgano de sus flancos cavernosos.

Y si hubiera a esa hora taciturna un ojo sin sueño, abierto en cualquier fosa del camposanto, se cerraría de repente, amedrentado al ver un espectro entre las estrellas.

Ya ni siquiera la luna, con un ojo guiñado, tiene en el otro luz más que para iluminar como una vela flotante a ese perro, flaco vagabundo, que bebe a lengüetazos el agua de un estanque.

Es prosa, pero tiene una densidad que pertenece al ámbito de la poesía. El sonido —«espectro entre las estrellas»—, la fuerza de las imágenes —lo fantasmal de la noche con el «ojo guiñado» de la luna, «el hueso puntiagudo»—, la parataxis, las metáforas audaces —los «flancos cavernosos» son un instrumento musical por cuyos tubos pasa el viento frío— y la elección del léxico y del tema nos llevan a un terreno lírico.

Si el poema en prosa despegó a finales del siglo XIX, trabajado por autores como Baudelaire o Rimbaud, es porque permite a los poetas liberarse de las constricciones de los metros dominantes, como el alejandrino, y las reglas de versificación tradicionales. Otra manera de liberarse es el empleo del verso libre. También tiene antecedentes remotos, y también se extiende a finales del XIX. Se trata de seguir cortando el texto en versos, pero sin una rima que siga los esquemas convencionales, ni una métrica fija, ni un ritmo regular ni una estructura estrófica convencional. Como el poema en prosa, es una «prosaización» de un poema rebajando su excepcionalidad con respecto al lenguaje de uso corriente.

Estos dos caminos que se abren en ese momento y por los que transitan con total naturalidad los poetas desde hace un siglo y medio muestran que lo poético no está en la versificación, ni en la métrica ni en la rima, es decir, que no tiene nada que ver con esas reglas y formas fijas y preexistentes a cada poema. Por otro lado, suponen un rechazo de la poetización, una búsqueda de frescura en lo prosaico, un intento de explorar nuevos territorios e incorporarlos al ámbito de la poesía. Por supuesto, hay quien deplora estos experimentos. Robert Frost afirmó que el verso libre «es como jugar al tenis sin red. Puede ser divertido, pero no es tenis».[77]

* * *

Veamos un ejemplo más moderno de poema en prosa. Es un pasaje que pertenece a *Mi vida*, un libro de Lyn Hejinian.

El mundo no es pequeño, pero hay muchas formas de dividirlo en partes pequeñas. La razón busca dos y luego lo ordena desde ahí. Yo empleaba otras tantas ideas para volverme intelectualmente concéntrica. La flor para la abeja, la baya para el ave. Fuegos artificiales de una flor mojada por la lluvia. Puede presentar la ilusión de que la experiencia presente es conocida. Por decirlo así. Tenemos que mantener un buen ritmo de trabajo para poder mantener el buen humor. Mis padres se quejaban de que el estrecho pasillo del piso de arriba era un desperdicio de espacio, donde la alfombra rosa y raída pasaba entre las cuatro ventanas de un lado y las dos habitaciones del otro, deseaban no haberse mudado. Imagínate un campo antes de la cosecha, o mejor. En cuanto a nosotros, los que «adoramos que nos asombren», la vida está ligada al hombre. La religión es un vago mugir, un juego de espinaca y vid. En la ciudad ideal, junto al agua, las flores colgarían de los balcones y los balcones colgarían de las casas. Los caracoles de jardín son comestibles. Pueden alterarse unos centímetros pero no horas. Si seguimos abstrayendo, desde luego. [...] Yo estaba embarazada y necesitaba una mecedora. Había un montón de cuervos moviéndose y alborotando sobre los árboles bamboleantes. Las camisetas que colgaban de la cuerda del tendedero ondeaban como aves rechonchas junto a la orilla. Fue un momento muy tonto, cuando oí unas motos y un avión y lloré porque «estaban destruyendo la naturaleza». No hace falta que le caigas bien a la cajera del banco para que te dé tu dinero. [...] Acaso esas preguntas suenan como las de Wittgenstein. En la cocina a la izquierda está el cajón donde se guardan dobladas las bolsas de papel marrón extrafuertes con el nombre del supermercado en rojo [...]. Las prosas son soportes. Lo nuevo no puede ser melódico, ya que la melodía

requiere repetición.

La primera versión de *Mi vida*, terminada cuando su autora tenía treinta y siete años, estaba formada por treinta y siete pasajes de treinta y siete frases cada uno. Unos años después volvió a publicarse con cuarenta y cinco pasajes de cuarenta y cinco frases. En distintos momentos, el libro se ha ido reconfigurando para «reflejar» la edad de Hejinian. No podría haber una propuesta más coherente por parte de quien ha escrito un ensayo titulado *El rechazo del cierre* y califica de «coercitivo» al texto que trata de imponer un sentido único. Una de las claves de la escritura de esta poeta consiste en rechazar la autoridad del autor, es decir, en tratar de neutralizar su capacidad de dirigir la lectura.

El libro está escrito en prosa, pero emplea todos los elementos que considero característicos de la poesía contemporánea. La apertura no sólo está en el hecho de que el libro va alterándose «unos centímetros» a lo largo del tiempo —sugiriendo que la propia vida no termina nunca de reinterpretarse—, sino también en cómo funcionan las frases que lo componen. Se van presentando imágenes, objetos y situaciones concretas que adquieren un valor simbólico (como cualquier recuerdo), y se van yuxtaponiendo con violencia, para gran deleite de los que «adoramos que nos asombren». Pero quizá la estrategia más recurrente en este libro sea la repetición: de palabras y conceptos, de estructuras sintácticas, de tonos emocionales o de cambios de tono, y también de algunas de las frases, tal como aparecieron antes o con variaciones. El hecho de que el lector tenga, en cierta medida, la posibilidad de ocuparse del montaje basándose en las frases o ideas que se le quedan en la memoria, o en la relación que establece entre éstas, es otra manera de «representar» la vida: se valora el proceso por encima del producto, lo cual podría interpretarse como un rasgo prosaico. En este libro incompleto, que sólo la muerte puede concluir, lo que importa es lo que ocurre durante la lectura, no lo que ocurre al final. Lo mismo sucede con la vida. [78] En esta valoración del presente resuena uno de los temas clásicos de la poesía: el tópico del *Carpe Diem* que formuló Horacio [79] y que aconseja aprovechar el momento, pues el tiempo pasa y lo que hoy es juventud y belleza, mañana se convertirá «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», como afirma Luis de Góngora al final de «Mientras por competir con tu cabello», el soneto que probablemente sea la manifestación más conocida de este tópico en nuestra lengua. Al igual que lo que importa es el proceso —la vida, la lectura— y no el desenlace (es decir, al igual que se valoran el movimiento, el devenir, la multiplicidad de los puntos de vista), no hay un tema que se imponga sobre los demás. Quizá el tema sea la debilidad temática, lo cual sugiere que si alguien piensa que la vida tiene un sentido es porque ha encontrado una interpretación que le permite entenderla así. Pero «toda mirada entraña error», como escribe Ullán en «Ardicia». Toda interpretación es una distorsión. John Barth afirma que su escritura narrativa es «la representación de una distorsión; no una representación de la vida, sino una representación de la representación de la vida». [80] Es una buena manera —irónica— de definir lo prosaico.

Las frases que forman parte del poema son variadas, pero mayoritariamente narrativas y prosaicas: «Los caracoles de jardín son comestibles», una idea que quizá llamó la atención de la autora cuando era niña y se fijó en su memoria, o «estaba embarazada y necesitaba una mecedora», una aproximación pragmática y desapasionada a un tema que podría dar lugar a una gran poetización. En algunos momentos, el prosaísmo no es neutro, sino que parece extremarse: «aves rechonchas» o «bolsas de papel marrón extrafuertes». Esto se combina con reflexiones «ensayísticas» o teóricas que parecen alusiones al propio proceso de escritura: las referencias a Wittgenstein, al gusto por lo sorprendente o a crear la «ilusión de que la experiencia presente es

conocida». Por último, hay frases y expresiones más poéticas, en las que lo que llama la atención es el uso del lenguaje, la adjetivación, lo sorprendente, los paralelismos, las asociaciones: «intelectualmente concéntrica», «La flor para la abeja, la baya para el ave» o «un juego de espinaca y vid».

Lo prosaico está asociado al discurso, al pensamiento que avanza en una única dirección y con un propósito. Lo poético, por contraste, se relaciona con algo más caprichoso y emotivo. Aunque los materiales que emplea sean sobre todo prosaicos, el montaje de la autora y su manera de trabajar con la yuxtaposición y la repetición y las imágenes pertenecen al ámbito de lo poético. Se podría decir que el texto es centrífugo, si hubiera un centro. «He apuntalado estos fragmentos contra mis ruinas», escribe Eliot al final de *La tierra baldía*. Hejinian, en su poema en prosa («las prosas son soportes»), disecciona lo que podría tener una apariencia unitaria —una identidad— y ofrece los pedazos sueltos, entretejidos de una manera que parece arbitraria y que nos estimula a mirar y pensar y vivir todo de nuevo.

* * *

En el contexto de la improvisación jazzística, se puede pensar que existen varias clases de solos en función de su manera de proceder. Una de esas maneras consiste en ir haciendo crecer la tensión hasta llegar a un clímax que marca el final del solo. Otra es crear pequeños clímax menores, acostumbrar al oyente a que después de la tensión siempre viene la resolución y vuelta a empezar, creando un ritmo conceptual y de las expectativas, una idea de ciclo. Otra es comenzar en un punto de intensidad máxima e ir desactivando la energía, diseccionando el material musical, podríamos decir, anulando su virulencia. Y otra, la que me interesa ahora, consiste en tocar con una intensidad baja, presentando motivos que no generan un conflicto pero tampoco una sensación de desarrollo «narrativo». Da la impresión, a veces, al escuchar esta clase de solos, de que no pasa nada, pero percibimos en ellos una energía que parece venir de otra parte.

Si hablo de este enfoque improvisatorio es porque me parece que ilustra muy bien cierto flanco del prosaísmo que quiero comentar. Tiene que ver, por supuesto, con el zen, con desactivar la racionalidad y el reflejo interpretativo, con trascender los límites que imponen las palabras y las categorías. Es una especie de exaltación de lo que sucede aquí y ahora, al margen de lo que suceda. En esta exaltación, una vez más, podemos ver una síntesis de lo prosaico y lo poético: el elemento prosaico sería que prescinde de lo ideal y de las proyecciones, que es puro presente; el elemento poético sería que, por decirlo así, no depende del referente. Esta síntesis funciona del mismo modo, creo, en los conceptos de verdad y desnudez.

* * *

Veamos la primera sección de un poema de Miguel Casado que se llama «El curso del río»:

En algunas orillas que aparecen
despejadas, el limo
forma un borde negruzco
de disuasión, que crece muy despacio.
Sólo en ellas el limo puede verse;
sin embargo, es sabido

que el estuche del cauce se define
por él.

«Cuidado, el fondo es de pecina»,
avisaban a voces desde el centro
del río, mientras levantaban mucho,
con aspavientos, los pies. Era entonces
el tiempo en que regía aquella lógica:
inventar remolinos, resbalar
y hundirse, pese al bajo nivel de aguas.
La mezcla de materias
en descomposición,
restos orgánicos, grava pulida
y escasa: se sabía sin los ojos
el limo. Pero no era así su origen:
invisible el arrastre al reposar,
invisible al volverse
de agua.

También, junto al río, de arena
y herramientas de plástico amarillas
se fabricaba el barro;
su tacto y duración eran distintos
cada vez, construía muros sólidos
o se escurría entre las manos, casi
agua coloreada. Y esta ciencia
nunca evitaba el miedo ni lo frágil,
que continuaba oculto.

Casado trabaja lo prosaico muy a fondo. Emplea este elemento en varios niveles: semántico («el limo», las «materias / en descomposición», «herramientas de plástico amarillas») y sintáctico (casi todas las oraciones transmiten una especie de deseo de claridad y avanzan lentamente en una línea bastante recta), y lo combina con otros elementos: yuxtaposiciones suaves, saltos hacia lo abstracto («esta ciencia / nunca evitaba el miedo ni lo frágil») o lo reflexivo con temas o conceptos «elevados» («el tiempo en que regía aquella lógica»). En otro poema habla de los ruidos que se oyen en una casa —todo muy prosaico: el de una máquina de escribir, el «gorgoteo de un grifo»— pero en cierto momento aparecen reflexiones sobre el final de la juventud. En otro, describe la relación con sus exalumnos del instituto, pero se cuela «hay, sin embargo, / un modo de verdad en este conocimiento: / fugaz y agudo, / introduce en lo diario un rostro / extremo».

Absoluta ausencia de ironía. Ahí está, creo, su fuerza; esa falta de ironía permite que lo extremo y fugaz se integre en un contexto cotidiano y sólido. Porque la ironía tiene que ver con la levedad: la ironía nos sugiere que las cosas podrían ser de otro modo, señala la contingencia. En este poema —en los de Casado, en general—, los materiales temáticos son más bien prosaicos, la sintaxis es llana y llama la atención otra ausencia, la de los símbolos. Pero la ausencia de ironía, combinada con ciertos fogonazos reflexivos y el estiramiento de algunas frases, proporciona al texto un peso y transmite al lector una sensación de necesidad que hacen que el poema funcione intensamente a nivel emotivo mientras parece que no pasa nada. Diría que hay un esfuerzo para que el lenguaje no diga más de lo que dice, un gesto antisimbolista, en tensión con la necesidad o el impulso de que diga más. El estiramiento que he mencionado unas líneas más arriba funciona en mi lectura como un ejemplo de la *différance*: el sentido no acaba de aparecer, se estira al igual que un río se estira, no se concreta, es esencialmente flujo.

* * *

La tensión entre lo prosaico y lo poético genera sentido y abre el sentido de un texto. Nos plantea preguntas. A veces genera una fuerte sensación de irrealidad. No se conforma al mundo como esperamos, no nos ofrece una imagen familiar del mundo, con sus límites precisos. Lo irónico, por su parte, *es* una apertura del sentido. Como mínimo, permite dos interpretaciones posibles, que a veces son excluyentes en cierto nivel, pero que siempre son complementarias —coexisten— en la imaginación. «Para el irónico todo es posible», afirma Kierkegaard. «Él se embriaga, por así decirlo, en la infinitud de las posibilidades.» No se podría caracterizar mejor la lectura.

* * *

A comienzos del siglo XX, como veremos en el capítulo 6, Alexei Krucheniĭ defiende que una forma nueva produce un contenido nuevo, es decir, que el contenido está condicionado por la forma, que no son planos independientes. Sin embargo, una de las maneras en que lo prosaico ha entrado en la poesía, creando una especie de moda, es combinándose con formas tradicionales. Los poetas que trabajan de este modo perciben, supongo, que hay algo interesante en la combinación de lo prosaico y lo poético, y el elemento poético que escogen es el molde. Surge así, por ejemplo, el soneto irónico y prosaico, en el que la ironía no está tanto en lo que se dice como en el hecho de decir lo que se dice empleando un lenguaje coloquial y actual y una forma supuestamente elevada y venerable. Pero si no vemos así el molde, sino que lo vemos como un gesto que en este contexto resulta antiguo, mecánico y desprovisto de significado,[81] tenemos lo prosaico más lo prosaico y el resultado nos parece una travesura infantil e ingenua. Es la combinación de lo peor de ambos ámbitos: una poetización de lo prosaico.

Creo, por lo tanto, que la clave del funcionamiento de lo prosaico en la poesía contemporánea está en su interacción con lo poético. En un poema en prosa, por ejemplo, el lenguaje siempre llama la atención sobre sí mismo: nunca es prosaico.[82] La lista de la compra es sólo prosaica, pero si digo que la lista de la compra es un poema y la incluyo en un libro, al desplazarla, estoy generando una tensión, estoy dándole (o fomentando que cobre) un nuevo sentido: el gesto de afirmar que eso es poesía es un gesto poético. Esto es lo que hizo Duchamp hace ya más de cien años. Ya está hecho. Seguir haciéndolo, tal cual, no es seguir a Duchamp, sino repetir acríticamente un gesto que originalmente iba dirigido contra la repetición acrítica. Dicho de otro modo, en *Fuente*, a pesar de su fuerte carga desacralizadora, hay algo sagrado: la mirada nueva, la subversión, la desfamiliarización. En mi poema que reproduce la lista de la compra hay un gesto hueco, gastado; hay lo mismo que denuncia Shakespeare.

Lo prosaico, en tanto fuente de tensión con lo poético —con nuestra siempre provisional idea de lo poético—, sigue generando obras de enorme interés. La poesía tiene una extraordinaria capacidad de asimilación y síntesis y puede emplear cualquier material para seguir ampliando sus límites. Desacralizado sin más, el arte se convierte en circo, en tele, en polvo, en sombra, en nada.

5 LA REPETICIÓN

Por lo general, las obras de arte tienen un principio organizativo, algo que se repite y que va acumulando significado o cambiando de significado con cada repetición. Pero muchas repeticiones, evidentemente, no se sitúan en el plano del significado, sino en el de la estructura formal. La repetición es un elemento que nos permite corroborar la interdependencia entre estos dos planos, si es que queremos considerarlos como cosas separadas. Al final del capítulo anterior dije que la repetición de ciertos gestos críticos invierte su sentido y los convierte en mansos: es un ejemplo de cómo el mero hecho de repetir algo puede operar significativamente en el plano del sentido.

* * *

Veamos, para empezar, un ejemplo de cómo funciona la repetición en la poesía clásica:

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas a Favonio y Flora,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérída de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes, ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.

Este soneto de Góngora se puede parafrasear fácilmente: la voz que habla aquí le ordena al sol que salga y lo ilumine todo, los montes y el mar, e impulse el florecimiento de los campos — Favonio es el viento que anuncia la primavera—, para que su amada, Flérída, se lo encuentre todo florido en el caso de que venga; pero si no viene, le ordena al sol que no salga. Si es un hermoso poema, desde luego, no es porque plantee algo particularmente interesante en el nivel del significado. Muestra «cuánto depende» del ser amado, la confusión entre lo interior y lo exterior, la sensación de omnipotencia que proporciona el amor y poco más. Hablaré de la debilidad temática en el próximo capítulo. Ahora me interesa centrarme en lo que se repite. Por un lado, la

rima, la métrica endecasilábica, la disposición en estrofas. Es decir, el poema repite una estructura que existe antes que él y que consiste en una serie de repeticiones en distintos niveles. Por otro lado, hay numerosísimos paralelismos («dorado sol», «rojo paso», «blanca aurora»). Por último, están todos esos verbos que pasan del imperativo al subjuntivo, de la afirmación a la negación, de lo lento a lo súbito. Hay algo que podríamos situar en el plano semántico que reaparece en el último terceto y que genera significado —y belleza y sorpresa— por medio de la repetición. Es como si se recogiera lo que se ha lanzado antes, como si se volviese a pasar por un lugar y ahora se viera todo de otro modo.[83]

En realidad, la repetición no existe. Pensar lo contrario es no entender que la primera vez que ocurre algo es radicalmente distinta de la segunda. Que la segunda vez también hay algo que ocurre por primera vez: la reaparición de algo que antes era único. Quizá lo que se conserva de una vez a otra nos llame más la atención que lo que varía. Por supuesto, cada vez que algo se repite, al tiempo que refuerza y confirma, se va alejando de la primera vez que ocurrió. El sentido de eso que se repite se va acumulando, desintegrando, desinflando o diseminando con cada repetición. Cada vez es única y diferente de las demás. Lo que quiero decir con esto es que la repetición, que en otros contextos es un símbolo de la inmovilidad, aquí genera movimiento.

* * *

Napoleón dijo de ella que «es la más vigorosa de todas las figuras retóricas», pero la afirmación más rotunda que conozco sobre la importancia de la repetición es de Walter Pater: «Form is anything done twice».[84] La poesía siempre se ha estructurado formalmente por medio de *alguna* repetición: la aliteración (más característica de la poesía antigua), la rima, el verso medido y regular, la estrofa. Cuando se abandonan las formas fijas, los moldes, el trabajo formal sigue basándose en la repetición, pero se trata de una repetición que opera en otros parámetros de la escritura. Hay muchos parámetros en los que se puede trabajar con la repetición, pero aquí me interesa destacar los siguientes recursos:

- a) los paralelismos sintácticos;
- b) la yuxtaposición y alternancia de campos semánticos; y
- c) el retorno de la aliteración como principio organizador.

Estas repeticiones tienen más peso cuantos menos elementos se repitan; al abandonar la métrica y la rima, cobran más valor. Es jugar con el ritmo de otra manera, pero conservándolo como una parte esencial del poema.

* * *

Veamos cómo funciona la repetición en los casos mencionados. Comenzaremos por el tercero de ellos, el empleo de la aliteración para generar asociaciones:

Poco que decir, payaso, poco
para el blanco yeso de la historia. Su
mayúscula en la yema de los dedos se disuelve.
Pero vuelve, mira que vuelve como un huevo abierto

vuelve. Importa que veas, importa mucho que de noche
leas el oleaje. El pájaro vuela por ahí. Hay
olor a pájaro que sobrevuela el oleaje. Y hay que
justificar cada gesto, desde la mano en la
manzana hasta la manzana en el cesto. Esto
no es la certeza de la luz de la luna a la una.
Pero es esto.

Este poema de Eduardo Milán no sólo ilustra el funcionamiento de la aliteración, sino que es un excelente ejemplo de ese procedimiento que consiste en llevar algo que está en un parámetro a otro parámetro. Desde el punto de vista del mecanismo, o del principio organizativo, es como una traducción de un poema rimado y medido a una estética contemporánea. Cuando uno trabaja con la rima, percibe inequívocamente que la rima supone un doble estímulo, que es una fuerza que actúa en dos direcciones. Por un lado, limita el desarrollo «normal» de las ideas, porque hay cosas que, si no encontramos una rima adecuada, no podemos decir.[85] Pero por otro lado, genera asociaciones: buscando una palabra que rima con otra llegamos a ideas que nunca se nos habrían ocurrido de otro modo. El discurso, en un poema rimado convencional, se elabora en cierta medida a partir del azar fonético; el azar de la rima participa en la construcción del sentido. Es decir, que lo que funciona como una limitación también funciona como detonante. A esto se refiere Stravinski cuando dice: «Mi libertad consiste en moverme en el estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas. Y diré más: mi libertad será más grande y más profunda cuanto más estrechamente limite [yo] mi campo de acción y más obstáculos me imponga». También en relación con este tema, Braque afirma que «es la limitación de los medios lo que determina el estilo, da origen a nuevas formas y posibilita la creatividad». Imponerse una manera de trabajar, unas limitaciones —como la obligación de rimar o de repetir *cualquier cosa*—, resulta estimulante para los artistas; les proporciona la libertad de salirse de sus itinerarios mentales o emocionales cotidianos, de escapar de sus lugares comunes particulares, por decirlo así. «Posibilita la creatividad».[86]

En el poema de Milán, es muy evidente cómo se van desarrollando las ideas. Unas palabras llevan a otras y el resultado parece al mismo tiempo contingente, porque es producto del azar, y necesario, porque nos permite asignar un sentido bastante unívoco (porque la relación entre significante y significado es muy estrecha). Lo aparentemente superficial de las palabras, su materialidad, produce unos efectos estéticos notables (cómo vuelve la palabra «vuelve», por ejemplo, escondida al final de la frase, y en otro verso: un ejemplo de lo indisoluble de forma y contenido), pero también va arrastrándonos hacia un campo de significado que es muy coherente con la estrategia elegida (como cuando constata que se disuelve la mayúscula de la palabra «Historia»: una manera de situarse frente a la tradición). «Poco que decir», afirma para empezar. Lo que acaba diciendo, insisto, no refleja una intención previa a la escritura del poema, sino que es resultado del juego con el significante, de los sonidos que se repiten y que van guiando el pensamiento. Si el poema parece al mismo tiempo contingente y necesario, por lo tanto, es porque *es* contingente y necesario. Tanto como un soneto clásico, pero asumiendo y sacando a la luz su contingencia y su necesidad.[87]

* * *

A veces lo que se repite no son los fonemas, sino las estructuras sintácticas. Veamos un breve

texto de Sophia de Mello en el que se da este paralelismo del modo más sencillo posible:

MANOS

Cóncavas de tener
Largas de deseo
Frescas de abandono
Consumidas de espanto
Inquietas de tocar y no coger.

Este poema tiene mucho en común con el de Dickinson que vimos en el capítulo 2: ambos consisten en establecer relaciones entre dos cosas, ambos emplean como principio organizador la repetición de frases sintácticamente idénticas (lo cual les da una gran solidez, pero poquísima rigidez), ambos son breves y transmiten un tipo de fragilidad similar y despliegan emociones fuertes con aparente neutralidad. El de De Mello me parece más duro, más áspero. Desde luego, cada uno podría haber estado en el lugar del otro para ilustrar aspectos de la yuxtaposición y la repetición.

Pero lo que me interesa señalar con este texto es que, a primera vista, la gracia está en esas relaciones que podríamos llamar horizontales, que se dan entre los términos que entran en contacto en cada verso. Sin embargo, cuando leemos que la posesión hace que las manos se vuelvan cóncavas y el deseo hace que se vuelvan largas, percibimos también una relación entre el primer y el segundo verso. Se refieren a cosas opuestas, a tener y no tener, a las distintas repercusiones de la plenitud y la carencia. De este modo, se establecen también relaciones entre todos los versos, unas relaciones verticales. Esto, por supuesto, sucede también en el poema de Dickinson. Los paralelismos sintácticos generan una lógica, un modo de pensar, una especie de rutina que posibilita, a su vez, la aparición de otra lógica, la irrupción de lo inesperado. «Frescas de abandono», por ejemplo, ya es una ruptura. La relación entre ambos términos no tiene que ver con la forma que supuestamente adoptan las manos, es menos visual, más abstracta. «Inquietas de tocar y no coger» es otra ruptura, sencillamente porque la autora coloca dos términos en la segunda parte de la frase, donde hasta ahora sólo ha habido uno. Son dos rupturas que se dan en planos distintos, pero en los dos casos, su fuerza procede de las expectativas generadas por la repetición. La idea de carencia («tocar y no coger») parece ser lo que le da su gran fuerza emotiva a este poema, pero si no se apoyara en las repeticiones y las variaciones, esa idea sonaría como una banalidad.

* * *

CANCIÓN

Cada cuerpo con su deseo
y el mar al frente.
Cada lecho con su naufragio
y los barcos al horizonte.

Estoy cantando la vieja canción
que no tiene palabras.
Cada cuerpo junto a otro cuerpo,

cada espejo temblando en la sombra
y las nubes errantes.

Estoy tocando la antigua guitarra
con que los amantes se duermen.
Cada ventana en sus helechos,
cada cuerpo desnudo en su noche
y el mar al fondo, inalcanzable.

En este poema de Eugenio Montejó también hay paralelismos sintácticos, como en «Manos», pero yo diría que su principio organizador es la yuxtaposición de dos campos semánticos que se van alternando: lo interior y lo exterior; lo que sucede en la habitación y lo que se ve por la ventana; los cuerpos en la cama y los barcos en el mar (aunque se imbrican desde el principio: el naufragio, que viene del ámbito de la navegación, se atribuye al lecho). Después aparece un segundo motivo, «estoy cantando», que dará lugar a más repeticiones: cantando y tocando, vieja y antigua, guitarra y canción. Es muy sencillo y espontáneo, pero también una rigurosa obra de ingeniería. Es, a su modo, sumamente estricto. Se impone unas reglas —una estructura, unas limitaciones— para poder ser libre y creativo. Mientras en algunos planos asistimos a una repetición inflexible, en otros se yuxtaponen dos campos semánticos que aluden a lo concreto del cuerpo, el deseo y el encuentro sexual, por un lado, y a lo abstracto e infinito del mar, las nubes y la noche, por otro. Como en el poema anterior, la extraordinaria capacidad de emocionar de este texto tiene que ver en buena medida con esa rigidez, con ese mecanismo formal cerrado que encontramos en las canciones, pero que es, por decirlo así, de un solo uso, y que transmite, una vez más, una sensación de necesidad y contingencia, de destino opcional.

* * *

En relación con todo esto, Shklovski dice que la repetición de los sonidos idénticos vuelve el sonido más áspero y que la poesía es, por lo tanto, un lenguaje difícil, rugoso, obstruido. Este último término es el que me interesa realmente para volver a las ideas de tensión —quizá de la alta tensión, de la electricidad— y de densidad —hay más material del que un espacio puede alojar—. También dice que la imagen está sobrevalorada, que no es el elemento que caracteriza la poesía, sino que lo fundamental son los «mecanismos que estructuran y conforman el material verbal», es decir, los aspectos formales.

* * *

En muchos de los poemas que hemos visto en los capítulos anteriores, la repetición es un elemento fundamental. Esto es muy evidente en el de Shakespeare, en el de Arp, en el de Provencio, en el de Breton o en el comienzo de *La tierra baldía* con los verbos al final de cada verso. Ahí estamos en el terreno de la sintaxis. En el poema de la carretilla, como ya dije, la repetición se da en el plano estructural: el poema consiste en cuatro veces una estructura formada por un verso de tres palabras seguido por un verso de una palabra, y esas palabras también son simétricas en cuanto a sus sílabas y sus acentos.[88] No es tan distinto de un soneto estándar, que también consiste en cuatro estrofas: la primera, un cuarteto, se repite y la tercera, un terceto, se repite, y también se repiten sus rimas. Además, el hecho de que la cuarta repita a la tercera es una repetición del hecho

de que la segunda repita a la primera. Por otra parte, la métrica también se repite: todos los versos —insisto, no hablo de todos los sonetos, sino de un soneto estándar— tienen la misma cantidad de sílabas. Pero cada soneto, además, es la repetición de la forma soneto, mientras que el uso de la repetición que me interesa destacar en la poesía contemporánea consiste en aplicar unas reglas que sólo se emplean una vez. En otros casos, la repetición es de una palabra, como «sacerdote» en el poema de Parra o, más sutilmente, «Como mirlos / y mirlos» en el de García Valdés. ¿Qué efectos produce esta última repetición? Desde luego, crea una tensión, algo se acumula, algo se obstruye, no estamos ante un uso cotidiano y fluido de la lengua. Venimos de una frase en la que se habla de la igualdad. Vamos hacia «el acorchamiento» —la pérdida de sensibilidad—, y quizá sólo se esté diciendo que unos mirlos intercambian sonidos con otros mirlos, pero la manera de decirlo, la repetición de esa palabra en ese lugar, transmite una sensación o un sentido que no podría transmitirse de otro modo; las palabras en un poema —repito esta idea porque me parece necesario hacerlo— dicen más de lo que dicen. Se puede leer ahí un comentario sobre la manera en que funciona la percepción, que tanto tiene que ver con lo repetitivo: nos vamos insensibilizando ante lo que se repite, sí, pero también es verdad que con mucha frecuencia no vemos las cosas hasta que las vemos por segunda vez. O también podríamos leer esa repetición como un comentario sobre la memoria. O simplemente como un comentario sobre la incapacidad de la palabra «mirlos», empleada una única vez, para captar la concreción de los mirlos.

TRECE MANERAS DE MIRAR UN MIRLO

I

Entre veinte montañas nevadas,
lo único que se movía
era el ojo del mirlo.

II

Estaba indeciso entre tres ideas
como un árbol
en el que hay tres mirlos.

IV

Un hombre y una mujer
son uno.
Un hombre y una mujer y un mirlo
son uno.

V

No sé qué prefiero,
la belleza de la entonación
o la belleza de la insinuación;
el gorjeo del ave
o el instante de después.

IX

Cuando el mirlo voló fuera de mi vista,
marcó el límite
de uno entre muchos círculos.

XII

El río se mueve.
El mirlo debe estar volando.

XIII

Fue crepúsculo toda la tarde.
Nevaba
e iba a nevar.
El mirlo se posó
en la rama de un cedro.

Este poema de Wallace Stevens —aquí traigo sólo siete de sus trece partes— tiene que ver con la concreción de los mirlos, pero sobre todo con la pregunta sobre cómo presentar algo de una manera concreta. Cuando veíamos su «Anécdota de la vasija», dije que en ese poema la vasija me parecía un símbolo. Aquí parece que Stevens no quiere que el mirlo se interprete como un símbolo, y para evitar esa interpretación, recurre a la repetición. Cada vez que aparece, se vuelve más concreto. El tono y los demás elementos del poema, minimalista y alegórico, claramente oriental, cargan al mirlo con la energía de la metáfora, pero la forma en que el mirlo regresa nos permite verlo como es, es decir, como nos lo imaginamos. Es como si el autor desnudara al mirlo de todas las miradas que se han posado sobre él. «El lenguaje es el traje del pensamiento», afirmó Samuel Johnson. Aquí al pensamiento le han quitado el traje: vemos el mirlo, vemos el traje que no lleva, vemos su desnudez. Si en vez de trece miradas hubiera una, veríamos el mirlo en tanto símbolo; cierto uso de la repetición, entonces, puede servir como contrapeso para evitar una lectura simbólica. Aquí vemos, como le gustaría decir a Stevens, la idea de mirlo. El procedimiento es muy próximo al del Cubismo. Al tratar de investigar el objeto de la mirada, se acaba investigando la mirada.

* * *

Hemos visto diversas clases de repetición en distintas dimensiones del lenguaje y cómo todas ellas generan efectos en la dimensión semántica. Por supuesto, también hay modos de emplear repeticiones que se dan sólo en el plano semántico.

GALEONES DE ABRIL

Había algo ardiendo seguro. Y además,
al fondo de la habitación un vals desprestigiado
estaba vivo y recitaba historias de los conquistadores
y sus lirios. ¿Toda la vida es, por tanto,
una sosa fiesta de inauguración
de una casa? ¿Y de dónde vienen
los trozos de sentido? Evidentemente

había llegado la hora de marcharse, de irse
en otra dirección, hacia los pantanos y los nombres
fríos y desplazados de ciudades que sonaban
como si existieran pero no habían existido
nunca. Yo veía la gabarra
como una lima de uñas señalando los placeres
del gran mar abierto, veía que se detendría para mí
y que tú y yo pondríamos a prueba las inconexiones
de una cubierta muy desnivelada, para regresar, algún día,
a través de los rasgados velos naranjas de un atardecer
que sabría nuestros nombres pero con una pronunciación
distinta, y entonces, y sólo entonces,
podríamos sacarle provecho a la primavera
a su debido momento, como se dice, con el gesto
de un pájaro que alza el vuelo hacia un lugar
supuestamente mejor, aunque no mayor, tal vez,
en el sentido en que una guitarra alada sería mayor
si tuviéramos una. Y todos los árboles parecían existir.

Después vino un día más corto con tapices fríos
y húmedos llenos de iniciales de todos los propietarios
anteriores para aconsejarnos que nos mantuviéramos en silencio
y a la espera. ¿Nos conocería el ratón,
y en tal caso, hasta qué punto la cercanía
admitiría discusiones sobre la diferencia: migajas o alguna
ayuda menos perceptible? Todo se iba a diseminar,
en cualquier caso, tan lejos del deseo de uno
como la raíz del árbol del centro de la tierra
desde donde en cualquier caso surgió a tiempo para
informarnos sobre alegres floraciones y la fiesta de las
viñas, que es mañana. Sólo por estar debajo de ellas
a veces te preguntas cuánto sabes
y entonces te despiertas y sabes, pero no
cuánto. A intervalos, en el crepúsculo, las notas de una
mandolina desafinada parecen coexistir con su
pregunta y la no menos urgente respuesta. Ven
a mirarnos pero no te acerques demasiado o su familiaridad
se desvanecerá con un trueno y la niña mendiga,
con el pelo de cuerda y llorando incomprensiblemente, será
lo único que quede de la edad de oro, nuestra
edad de oro, y las muchedumbres ya no surgirán
al amanecer para regresar en una lluvia de suave
polvo por la noche, apartándonos de nuestra decencia
aburrida e insatisfactoria con relatos sobre coloridas ciudades,
sobre cómo la neblina construía en ellas y sobre qué
rumbos tomaban los leprosos
para evitar estos ojos, los viejos ojos del amor.

En este poema, como es característico en John Ashbery, lo que nos encontramos son «trozos de sentido», «inconexiones», «intervalos», «migajas». Podría haber aparecido para ilustrar la estrategia compositiva de la yuxtaposición, pero prefiero que lo leamos atendiendo a las repeticiones, a los retornos de ciertos campos semánticos. La repetición de palabras o frases semánticamente equivalentes o cercanas produce efectos semánticos: significa «esto es importante». En una primera lectura, sobre todo si no estamos acostumbrados al tipo de lectura

que propone este poeta, es posible que las inconexiones nos llamen tanto la atención que no nos dejen ver las conexiones. Quisiera que ahora tratemos de fijarnos en las referencias que aparecen dos o más veces y que vayamos construyendo un sentido a partir de ahí.

Uno de los núcleos semánticos en torno a los cuales se organizan las repeticiones surge del «vals desprestigiado» que aparece al principio: la «mandolina desafinada», los «tapices fríos y húmedos» y los galeones nos sitúan, a intervalos, ante un paisaje decadente, en el que lo que en un momento fue esplendoroso se ha convertido en vetusto. El «atardecer» y el invierno con su «día más corto» —metáforas habituales de la vejez— contribuyen a esta interpretación. En algún momento llegó «la hora de marcharse». Se habla de una «edad de oro» de la que apenas queda más que una melancólica memoria, subrayada por la repetición de esa expresión en dos versos consecutivos y de esa manera tan enfática y expresiva.

Por otro lado, creando un fuerte contraste con todo esto, están la «primavera» y el mes de abril. Abril, en el contexto de la poesía escrita en inglés, es inevitablemente el mes más cruel. Este poema, desde mi punto de vista, podría ser un desarrollo de esas palabras de Eliot.^[89] Es el mes más cruel porque nos recuerda o nos sugiere todas esas cosas que habitan en la memoria o en la esperanza «como si existieran», esas cosas que «parecían existir». Están la «fiesta de inauguración» y la «fiesta de las viñas» (al final del verano o comienzos del otoño) contribuyendo a este contraste: entre dos momentos simbólicos, el de la siembra y el de la cosecha, antes y después. Este contraste, que genera lo que para mí es el tema central del texto, se percibe ahora en el título, «Galeones de abril», una combinación de palabras que no tiene por qué sugerir nada sin contexto, pero que ahora parece sintetizar esos dos polos, lo antiguo y lo renacido, la vejez y la juventud. Ya comentamos en el capítulo 3 que, en palabras de Wilde, «la tragedia de la vejez no es que uno es viejo, sino que uno es joven».

La «sosa fiesta de inauguración»,^[90] que parece alargarse «toda la vida» y que no cumplió con las expectativas, conecta con esa «decencia aburrida e insatisfactoria» que caracteriza, por lo visto, la edad madura: una añoranza del amor, o mejor, del erotismo, más imaginario que real; una nostalgia de la edad de oro, que siempre es algo idealizado. Los «leprosos» —«no te acerques demasiado»— pueden asociarse con los que se despiden de «los placeres del gran mar abierto», cuyos nombres son los mismos que los de antes pero tienen «una pronunciación distinta», los que están «lejos del deseo» y de las «muchedumbres» —las infinitas posibilidades—, porque deben evitar «los viejos ojos del amor».

Por supuesto, no defiendo que el poema signifique esto. Defiendo que, a partir de lo que se repite en él (y el contraste es una forma de repetición), se puede hacer una lectura que a uno le resulte interesante y emocionante. El poema apela, como decía Wilde, a mi «temperamento artístico» y de ese modo genera sentido, abre una zona de significación. Es un texto muy abierto que se podría leer de otras maneras. Hay mucho material temático que queda fuera de esta lectura, que no «entiendo». El «ratón», por ejemplo. ¿Podría ser un elemento central en otra interpretación? ¿Será un término que se empleaba en ciertos círculos homosexuales neoyorquinos de los años cincuenta, cuando el autor era joven? ¿Será un término privado, el nombre con que llamaba a un amante? ¿O es una referencia arbitraria, humorística, contrapuntística, ligera? No lo sé. Podría tratarse de cualquiera de estas cosas, o de muchas más. Para mí ese ratón simboliza lo que no entiendo del poema, pero no es lo único. Tal vez para cada lector haya distintos misterios. En cualquier caso, no se puede entender todo, ni en la poesía ni en la vida, y ése parece ser otro de los significados del poema. Hay que aceptar vivir con cierto grado de incertidumbre si uno no quiere convertirse en un dogmático.

¿De dónde sale aquí la incertidumbre, la indeterminación? «La precisión es cruel, / lo vuelve todo ordenado», dice otro poema de Ashbery. Hay abruptos cambios de tema, de tono, de registro lingüístico; las frases y los versos adoptan perfiles angulosos, modifican súbitamente su dirección; hay estrategias de combinación de materiales heterogéneos procedentes del Cubismo y del Surrealismo. Estas discontinuidades, insisto, parecen ocupar el primer plano. Si los ponemos en segundo plano y nos fijamos en algunas continuidades, leemos otro poema. El tema está muy cerca del «Aún no. / Ya no» de Provencio (que se puede considerar una versión particularmente oscura del tópico del *Carpe Diem* —aún sí, ya no—, pues no parece dejar espacio para aprovechar la vida nunca). También tiene que ver con el tema de «El enemigo» de Baudelaire, donde también encontramos referencias a los ciclos de la naturaleza, las floraciones y las tormentas similares a las de «Galeones de abril».

Lo que me parece más importante de todo esto es que la repetición funciona como un mecanismo que compensa la yuxtaposición: ambos elementos organizan y desorganizan los itinerarios de la mirada, de la lectura, de la imaginación. Acercan cosas que están lejos, o que parecían lejanas; nos muestran lo variable de esa distancia; nos acercan a esas cosas.

* * *

Hemos visto cómo puede funcionar la repetición cuando se combina con lo simbólico y con la yuxtaposición. Veamos ahora un poema en que aparece en relación con lo prosaico. Su autor es Antonio Cisneros.

UN PERRO NEGRO

Un perro. Un prado.
Un perro negro sobre un gran prado verde.

¿Es posible que en un país como éste aún exista un perro
negro sobre un gran prado verde?

Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni pelado
ni manso ni feroz.

Un perro negro común y corriente sobre un prado ordinario.
Un perro. Un prado.

En este país un perro negro sobre un prado verde es cosa
de maravilla y de rencor.

¿«Este país» es un territorio real o se refiere a un territorio imaginario? Podría ser, por ejemplo, el territorio de la poesía, en el que a veces entra lo prosaico («común y corriente», «ordinario») sin adjetivación alguna («ni grande ni pequeño»), como querrían Shakespeare y Parra, causando maravilla y rencor. Podemos asignarle a este poema una dimensión política mayor o menor, pero en su dimensión estética es claramente una defensa de lo prosaico o, mejor dicho, una crítica de la poetización.

Aunque la repetición, como he repetido varias veces, es un elemento fundamental en casi cualquier estrategia poética, hay cierta clase de repetición que asociamos con la prosa, y en

particular con una prosa desmañada, torpe o ingenua. Aparece en los poemas de Caeiro y de Szymborska que vimos en el capítulo anterior, y contribuye a darles ese toque prosaico, llano, como de un discurso no trabajado estéticamente. Esto ocurre también en este poema, aunque de un modo tan radical que, por decirlo así, se pasa al otro lado: es tan prosaico, tan seco, que no podemos leerlo como prosa. No intenta parecer prosa, como «Le viene de su madre, que no escribía poemas, / y de su padre, que tampoco escribía poemas», una frase que simula el uso sencillo y cotidiano del lenguaje. Me dan ganas de decir que es pura repetición, repetición de lo que sea, repetición como fin en sí misma, independientemente del contenido. «*Anything done twice*», habría que decir, enfatizando no la repetición, sino el hecho de que cualquier cosa que se repita basta para crear una forma.

La repetición de «perro», «perro negro», «prado» y «prado verde» se produce alternándose, de un modo similar a lo que veíamos en el poema de Montejó. En los versos primero y segundo, la repetición es también una expansión. Aparecen los adjetivos. Luego, en el antepenúltimo verso, se vuelve a los sustantivos desnudos. También es muy llamativo el hecho de que en algún caso no se produce la repetición que esperamos. No se dice algo como «Un prado verde ni grande ni pequeño ni soleado ni sombreado ni tupido ni ralo». Esperamos eso (aunque ya desde el título nos han avisado de que no hay una simetría entre el perro y el prado), pero eso no sucede, la repetición no se produce, lo cual es fundamental para romper con lo previsible. La repetición es siempre un trabajo con las expectativas.

* * *

Veamos ahora este poema de Juan Luis Martínez:

LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina,
él le había advertido: «—Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza».
2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara
entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,
él le había advertido: «—Esta, la casa en que vives,
no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello
y ancha tal vez como la aurora,
pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza».
3. Antes que «Musch» y «Gurba», los gatos de la casa,
desaparecieran en el living
entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
él les había advertido:
«—Esta casa que hemos compartido durante tantos años
es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
pero, estad vigilantes
porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza».

4. Antes que «Sogol», su pequeño fox-terrier, desapareciera
en el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso,
él le había dicho: «—Cuidado viejo camarada mío,
por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
por las puertas sale el espacio;
al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza».

5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
«—Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza».

Este texto se articula sobre repeticiones y variaciones. Hay un delicado equilibrio entre lo que reaparece tal cual y lo que reaparece modificado («se extraviara», «se extraviara», «desaparecieran», «desapareciera», «se extraviara»: las personas se extravián, los animales desaparecen). Podría considerarse que el poema sigue el modelo musical del tema con variaciones, en el que el sentido se apoya casi exclusivamente en el hecho de la repetición, en lo que se conserva y muta. Publicado en Chile en 1977, durante la dictadura militar de Pinochet, cuando la palabra «desaparición» casi sólo tenía un sentido, muestra afinidades —no sólo políticas— con el poema de Cisneros. Como el perro negro, la casa no es ni grande ni pequeña, lo cual contrasta con cierto deseo obsesivo de precisión («el séptimo peldaño de la escalera hacia el 2º piso») que se combina con una imprecisión exagerada («bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo»). Esta obsesividad, esta exageración, parecen consecuencia de una situación en la que el «menor descuido» puede, literalmente, provocar el fin. La repetición, en este caso, funciona no sólo como principio estructural, sino que también tiene una función semántica o expresiva: transmite esa angustia generada por el hecho de que las desapariciones se repiten indiscriminadamente hasta que, como diría Szymborska, «todo, / todo, / todo» desaparece.

* * *

DESACUERDO

(el rugido
ensordecedor
del mar
se interpone
entre
las dos)

yo le digo:
creo
que estamos
ahogadas

ella responde:
no
No estamos
ahogadas

yo le digo:
yacemos
a la par
en el fondo
del mar

ella responde:
no
Estamos
de pie
en la orilla

yo le digo:
de verdad
creo
que ya
nos ahogamos

ella responde:
no
Estamos
respirando
muy bien

yo le digo:
a mí
no
me entra
aire

ella responde:
yo
tengo aire
para
las dos

(a mi hermana Marisol)

En este poema de María Auxiliadora Álvarez, la repetición funciona de un modo muy interesante. Parece evidente que estamos ante el relato de un sueño. Como ya comenté al principio del libro, es especialmente difícil relatar los sueños, tal vez debido a su falta de linealidad, a su extrañeza, a su incoherencia, a su intensidad, a sus yuxtaposiciones, a su desorden. Resulta raro que se elija una estructura tan sencilla y ordenada para contar un sueño, pero esa elección —extraña, incoherente— me parece uno de los grandes aciertos de este poema. Es como si la perplejidad que provoca el contenido de un sueño se manifestara por medio de la elección de la forma. Los versos tan cortos y su disposición en la página también dan cuenta de la extrañeza, y al mismo tiempo generan un ritmo muy particular y raro; me parece que producen al mismo tiempo una

sensación de velocidad y de lentitud —las frases se interrumpen y ralentizan; los versos se suceden con rapidez—, mientras se alternan las voces en un diálogo también extrañamente ordenado. La solidez de la estructura, lograda gracias a la repetición, contrasta de una manera muy potente con la fragilidad de la voz que habla ahí, pero también alude a la solidez de la relación que ahí se describe. Como en el poema de Szyborska, las dos hermanas son dos polos, representan dos maneras opuestas de estar en el mundo, muestran ese desacuerdo entre el yo y los demás, esa tensión que nos mantiene vivos.

* * *

Ahora me gustaría referirme a una última clase de repetición que podríamos llamar «traslación», término que significa llevar algo de un lado a otro pero también significa «traducción».[91] Eso que se lleva de un lado a otro es, en este caso, una obra de arte, típicamente una obra maestra procedente de un tiempo lejano. Picasso, por ejemplo, pintó *Las Meninas*, una serie de cuadros que suponen una traslación a su lenguaje pictórico de la famosa obra de Velázquez.

En *Ulises*, Joyce traslada las aventuras del héroe griego, despojándolas de su elevada heroicidad, a un contexto prosaico. Mantiene ciertos elementos de su estructura —pero lo que en el texto de Homero son largos años de viajes y duros reveses, aquí son acontecimientos anodinos que tienen lugar a lo largo de un día cualquiera—, crea interesantes e irónicos paralelismos —las sirenas que escucha Ulises y que hechizan a los hombres con su canto son en la obra de Joyce unas camareras de un hotel y una prostituta, pero también los clientes que cantan, etc.[92]— y ofrece una imagen del mundo y de la vida humana sumamente real, despiadada y cómica.

En «Pierre Menard, autor del Quijote», Jorge Luis Borges imagina un escritor francés del siglo XX que intenta escribir la novela de Cervantes desde su contexto, pero literalmente. La obra resultante sería igual que su modelo, palabra por palabra —en esto, la fantasía de Borges es lo contrario de la estrategia de Joyce—, pero su sentido sería absolutamente distinto: lo que en el caso de Cervantes era «una empresa razonable, necesaria, incluso fatal», en el de Menard es «casi imposible»; lo que en el *Quijote* de Cervantes es «un mero elogio retórico de la historia», en el de Menard es un discurso «asombroso»; la lengua de Cervantes, «el español corriente de su época» se convierte en el caso de Menard en un «estilo arcaizante». Este cuento muestra de un modo muy impactante hasta qué punto el sentido depende del contexto.

En *Catulo*, un libro de Louis y Celia Zukofsky en el que aparecen traslaciones de todos los textos del poeta latino, los autores dicen que han tratado de conservar el sonido, el ritmo y la sintaxis de la versión original. Se intenta hacer una traducción homofónica, es decir, mantener el sonido que tienen las palabras en latín pero empleando términos ingleses. Yo diría que sólo en algunos versos priman realmente los aspectos sonoros a costa del significado, que no se sacrifica, sino que se traslada a otro lugar.[93] Si en la versión latina leemos «Miser Catulle» («Desgraciado Catulo»), en la inglesa dice «Miss her, Catullus?» («¿La echas de menos, Catulo?»). Cuando en el original aparece la palabra «uetuli» («viejito» o «añejo», pues se aplica a un vino del que se habla como si fuera un anciano), los Zukofsky escriben «wet to lee» («lee» es sotavento; «lees» son los posos del vino). Vemos cómo se repite el sonido, mientras el contenido varía en distintos grados. Pero hay otra cosa que se repite: el juego con las ambigüedades y con las numerosas resonancias de las palabras.[94]

Los miembros del grupo Oulipo[95] experimentan con distintos enfoques para construir textos

frescos y sorprendentes. Una de sus técnicas, conocida como S+7, es un método de traslación que consiste en tomar un texto y sustituir sus sustantivos por el séptimo sustantivo que aparezca en el diccionario a partir de cada uno de ellos. Se fomenta de este modo la interacción de dos principios opuestos: el azar y una regulación muy rígida. Por supuesto, la gracia que tiene esto es intervenir en obras clásicas, conocidas, por ejemplo de Nerval o de Baudelaire, para que el lector pueda apreciar las semejanzas y las diferencias leyendo, por decirlo así, dos textos al mismo tiempo.

En otro nivel, la repetición puede consistir en una relectura contemporánea de ciertos elementos formales tradicionales. Un ejemplo de esto es el libro *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* de Ullán. *De un caminante enfermo* es la expansión, la amplificación de un soneto de Góngora. El libro tiene cuatro secciones, cada una de las cuales es, de un modo más o menos evidente, un soneto. En la primera nos vamos encontrando, diseminadas en un texto fragmentario, todas las palabras del soneto original. La segunda es un soneto-*collage*, formado por catorce endecasílabos procedentes de catorce autores clásicos de distintas épocas. Se afirma así el carácter acrónico del poema, de cualquier poema; todo texto dialoga simultáneamente con los demás, reverbera en otros textos y hace de caja de resonancia para ellos. Todo el libro funciona en realidad de esta manera. Parte de su belleza es ese baile confuso, risueño y melancólico de las voces y los ecos. Estas dos primeras partes cuestionan y reelaboran el concepto de autoría de la misma manera en que lo hace un *objet trouvé*. La propuesta de Ullán, evidentemente, tiene un carácter conceptual: el autor es el que aporta la idea, no los materiales de la obra. La tercera sección está formada por cuatro páginas donde aparecen algunas imágenes que ilustran, de un modo bastante indirecto, el relato del soneto. Una foto de un perro es el «can siempre despierto» de Góngora, y una viñeta de un cómic donde se ve a un hombre en la cama y a una mujer a su lado representa la «beldad» que «salteó al no bien sano pasajero». En la cuarta parte encontramos catorce *collages* hechos con textos ajenos. Pero ahora no son versos de los clásicos de la poesía castellana sino periódicos marcados, recortados, perforados o tachados, con un criterio siempre ajeno a lo figurativo, al sentido de los textos con los que se trabaja. Estas cuatro secciones, estos cuatro sonetos, también pueden leerse como las cuatro estrofas de un soneto mayor. Los dos cuartetos aquí son texto y los tercetos aquí son imagen. El tradicional giro del noveno verso, donde el soneto arquetípico cambia de ritmo, de rimas y de enfoque, consiste aquí en la sustitución de las palabras por imágenes. El soneto de Góngora aparece como algo particular y concreto; pocas lecturas lo habrán concretado tanto como la que lleva a cabo este libro. Sin embargo, el poema gongorino también adquiere un alto grado de abstracción, ya que representa *lo soneto*. En relación con esta abstracción —lo que se traslada es la idea de lo que es un soneto—, ya vimos que Bernadette Mayer decía: «Si quieres escribir un soneto, camina catorce calles».[96]

Hay en estos casos algo de desacralización, pero yo no diría que eso es lo relevante. Por otro lado, creo que lo más interesante aquí no son las repeticiones formales, literales, simbólicas o temáticas, sino el hecho de que se intente «repetir» obras de arte que son irrepetibles. Es muy conocido el concepto de aura de Benjamin: el aura es precisamente la unicidad de la obra, «la manifestación irrepetible de una lejanía».

La repetición, como dice Pater, es lo que constituye la forma. Desde luego, es un elemento característico de cualquier forma fija. Y característicamente, va acompañada por la variación. Siempre hay algo —y suele ser casi todo— que aparece dos veces. Primero se sitúa en una posición y después en otra.[97] Primero tiene una función y más adelante, otra. Primero se lanza y luego se recoge, como ya comenté al hilo de «Raya, dorado Sol, orna y colora». Otra posible

lectura, entonces, es que esta manera de trabajar supone al mismo tiempo la repetición y una variación de la obra que se toma como punto de partida con el propósito de explorar o iluminar esa lejanía de la que habla Benjamin, esa distancia que nos separa de lo que está en el recuerdo, en el aura, en un ideal, en una edad de oro.

6 LA DEBILIDAD TEMÁTICA

Cuando Matsuo Basho estaba a punto de morir, a finales del siglo XVII, sus discípulos le dijeron que debía escribir un poema que hablara de la muerte, siguiendo la tradición japonesa. Basho les contestó entonces que todos sus poemas hablaban de la muerte.

* * *

Desde que los griegos comenzaron a pensar y escribir sobre el arte, se impuso la idea de que el elemento principal de una obra era el elemento temático: la obra, como ya hemos visto, debía representar un objeto, una serie de acontecimientos, algo. Las artes se organizaron jerárquicamente según su capacidad mimética. La escritura y la pintura, evidentemente, ocupaban las posiciones más elevadas, y en la parte más baja se encontraba la música.

Durante más de veinte siglos, la música se consideró subsidiaria de la palabra: mero acompañamiento. Hubo, por supuesto, algunos puntos de vista contrarios a esta visión dominante, pero nunca tuvieron demasiada repercusión en el plano de la teoría. En el siglo XVIII esto comienza a cambiar, y da un giro brusco con el Romanticismo, cristalizando de un modo potentísimo en la obra de Hanslick *De lo bello en la música*, publicada en 1854. Como ya hemos visto, la tesis de este autor es que la música no tiene por qué representar nada ni expresar nada ni referirse a nada que sea anterior o externo a ella misma. Si esta obra es tan importante es porque allana el camino para una idea que, aunque viene de lejos, estalla a finales del siglo XIX y comienzos del XX: la de la autonomía del arte.

Cuando digo que esta idea viene de lejos, me refiero a que hay numerosos ejemplos procedentes de distintos momentos históricos que indican que el interés principal del artista no es el tema de la obra (que con frecuencia viene impuesto social o económicamente[98]), sino lo que es propio de su disciplina: el estudio de la luz, del color y las formas, de la perspectiva o del equilibrio del lienzo, para los pintores; el trabajo con el lenguaje como materia, para los poetas; la investigación de las posibilidades de los sonidos, para los músicos. Es decir, que incluso en los enfoques miméticos, se puede detectar un deseo de explorar las posibilidades del signo que es más fuerte que el deseo de representar el referente. Si este deseo no se lleva a cabo es porque sencillamente resulta inconcebible en determinados contextos históricos; no se hace del todo consciente hasta que se dan unas circunstancias adecuadas que tienen que ver no sólo con cuestiones estéticas, sino también con cuestiones intelectuales, sociológicas y políticas, como ya hemos visto.

Piet Mondrian, antes de dedicarse a pintar sus conocidas retículas, pinta un *Molino rojo* que es un primer paso hacia la abstracción. Al contemplar este cuadro a la luz de sus obras posteriores, resulta evidente que lo que le interesa a su autor no es la representación de un objeto, sino experimentar con pocos colores y líneas rectas sobre la superficie del lienzo.

En las primeras obras de otro de los grandes fundadores de la abstracción, Kandinski, vemos que, aunque son figurativas —representan, sobre todo, paisajes—, el verdadero tema que plantean es el de la combinación de los colores. Este tema ya dominaba la obra de los pintores fauvistas. Y tres décadas antes que ellos, los impresionistas se centraban, más que en la anécdota, en pintar la luz y en investigar los mecanismos de la mirada. Dice Pierre-Auguste Renoir: «Lo que me parece más importante de nuestro movimiento es que hemos liberado a la pintura del tema».

Josef von Sternberg comentó en una ocasión que le gustaría que sus películas se proyectaran boca abajo para que el público no se distrajera con la trama ni la interpretación de los actores y pudiera centrarse en los juegos con las luces y las sombras. Según él, la justificación de sus obras no era la historia que se contaba en ellas, sino «el fenómeno del estilo visual».

Flaubert ya había afirmado algo parecido: «Quiero escribir un libro sobre nada, que no dependa de nada externo a él, que se organice por la fuerza interna de su estilo, un libro que no tenga tema, o cuyo tema sea prácticamente invisible, si eso es posible». Y había rematado: «Desde el punto de vista del arte puro, casi se podría afirmar que no hay ningún tema; el estilo en sí mismo es una manera absoluta de ver las cosas». Es un antecedente muy explícito de lo que unas décadas después sucedería de distintas maneras en distintas disciplinas.

Es muy conocida, tal vez por su contundencia, la anécdota de Edgar Degas y Stéphane Mallarmé. El pintor le contaba al poeta que estaba intentando escribir versos y que no sabía por qué no lo lograba, ya que tenía muchas ideas. «Mi querido Degas, es que los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras», le dijo Mallarmé.

En torno a 1840, J. M. W. Turner pinta numerosos cuadros de olas rompiendo que no están nada lejos del trabajo de algunos expresionistas abstractos de un siglo después. Una de sus obras de esta época, *Lluvia, vapor y velocidad*, que representa un tren pasando sobre un puente, utiliza esas tres «excusas» para ofrecer un paisaje en el que las formas aparecen difuminadas y son difícilmente reconocibles; algo semejante ocurre en *Amanecer con monstruos marinos*: el artista decide pintar la luz en circunstancias extremas, y así puede permitirse realizar las investigaciones que verdaderamente lo motivan.

Otro pintor romántico, Caspar David Friedrich, había pintado en 1821 y 1822 dos cuadros titulados *Salida de la luna sobre el mar* en los que encontramos un enfoque similar: la penumbra de las dos escenas parece un magnífico pretexto para dejar de lado la representación de los personajes que aparecen en ella y poder centrarse en la distribución de los colores y pesos a ambos lados del horizonte —una raya horizontal—, una inquietud que prefigura las obras de Rothko.

En el Romanticismo no se concibe el arte como una imitación, sino como una iluminación de la realidad. Hegel sostiene que el arte no debe imitar a la naturaleza, ya que la apariencia es ilusoria. El arte, para él, es «la encarnación sensible de la idea», es decir, la manifestación de algo interior e intangible. «Las melodías oídas son dulces, pero las no oídas / lo son más», escribe Keats, que también afirma que una de las pocas cosas de las que está seguro es de «la verdad de la imaginación».

En 1751, Denis Diderot había planteado la cuestión de esta manera: «¿Cómo puede ser que de las tres artes que imitan a la naturaleza, aquella cuya expresión es más arbitraria y menos precisa sea la que con más fuerza le habla al alma? ¿Será que cuanto menos muestra los objetos, más estimula nuestra imaginación [...]?».[99]

En el siglo XVII, artistas como Rembrandt o Velázquez pintaron una serie de obras que son

estudios de la personalidad de sus personajes. Desde luego, es indiscutible su maestría a la hora de captar la luz y sus efectos, de reproducir en el lienzo todo lo que percibe la vista, pero destacan especialmente por la dimensión psicológica de sus cuadros. Los buenos retratos muestran algo que no se ve.

En el siglo XV, Andrea Mantegna experimentaba con la perspectiva al margen de los temas que tuviera que pintar, como queda claro en su célebre *Cristo muerto*, obra en la que adopta un punto de vista muy inusual, el escorzo. Dicho punto de vista es tan problemático —resulta más complicado para el pintor y dificulta la identificación del tema para el espectador— que sería ridículo adoptarlo si el objetivo principal del artista fuera simplemente representar una imagen.

El «Himno de los salios», venerado por los romanos, es el poema en latín más antiguo que se conoce. Formaba parte de un ritual religioso, incluía algunas palabras arcaicas y tenía un contenido bastante oscuro. Cicerón afirmaba no entenderlo, Quintiliano escribió que ni siquiera los salios —los sacerdotes encargados del rito— podían explicar con claridad el significado del texto y Ovidio comentó que se trataba de una combinación de lenguaje y ritmo. El valor de esas palabras incomprensibles no estaba en su sentido, sino en los «efectos mágicos» que generaban gracias a su capacidad para conectar con zonas oscuras o irracionales.[100]

En la Grecia clásica, Píndaro era muy celebrado por su estilo exuberante, la musicalidad de sus versos, sus imágenes y sus abruptos saltos temáticos, aunque estas características de su escritura hacían que resultara oscuro, esotérico, difícil de entender. En esta misma época, la escultura distorsiona las formas y las proporciones para plasmar un ideal de belleza y no el cuerpo humano como lo captan los sentidos.[101] Por otra parte, un elevadísimo número de las figuras que encontramos en las esculturas, las ánforas y los frisos griegos son dioses, centauros, ninfas, sátiros y otros personajes mitológicos que, suponemos, los artistas nunca habían visto. La representación mimética de la realidad tampoco entonces era el elemento fundamental de las obras de arte. Según las convenciones del momento, por ejemplo, las mujeres se pintaban más pálidas que los hombres porque pasaban mucho más tiempo en casa y no les daba el sol, y esto se aplica estrictamente aunque se trate de amazonas, que estaban todo el día cabalgando y combatiendo al aire libre.

El papiro de Derveni, del siglo IV antes de Cristo, es el manuscrito más antiguo hallado en Europa. En él se habla de un poema atribuido a Orfeo que, por supuesto, no es nada claro, y se ofrece una interpretación. El autor de este documento dice que Orfeo habla de una manera enigmática para revelar la naturaleza profunda de la realidad, y que escribe algunos de sus versos para que funcionen «como un obstáculo, ya que no quiere que todo el mundo los entienda»; se trata de «cerrar las puertas a los profanos» que «no comprenden los sueños ni ninguna otra cosa». Es extraordinaria la mención a los sueños, desde luego, que habría hecho las delicias de los surrealistas si lo hubieran conocido (fue hallado en 1962). También se dice en este texto que Orfeo no pretendía crear «enigmas inverosímiles, sino decir cosas importantes por medio de enigmas» y que ni él mismo sabía lo que significaban sus palabras. En la cultura griega, por mucho que fuera el origen del *logos*, el contexto donde se produce la génesis del pensamiento racional, hay un lugar importante para la magia y el misticismo.

Cuatro siglos antes, Homero cuenta que Ulises le pide indicaciones a una chica que se encuentra por la calle de esta manera: «Hija mía, ¿querrás conducirme a la casa de Alcínoo, / el monarca que rige este pueblo y sus gentes? Yo acabo / de llegar al país, desdichado extranjero, de tierras / transmarinas, remotas, y a nadie por tanto conozco / de los hombres que tienen aquí su poblado y sus campos» (traducción de José Manuel Pabón). Al margen de lo que puedan haber cambiado en

la traducción las palabras del elocuentísimo héroe, es evidente que el objetivo del autor aquí no es representar una escena tal como ocurrió o podría ocurrir. El texto está constreñido — deliciosamente constreñido— por la retórica, la métrica y la concepción de lo que era un texto literario en aquel contexto, concepción en la que lo fundamental no eran la claridad ni la concisión ni la verosimilitud.[102] Cuando en *La Odisea* se dice que «Al cumplir nueve años, aquellos gemelos medían / nueve codos de anchura; su talla subía a nueve brazas», es evidente que lo que interesa es la repetición —por cuestiones rítmicas y sonoras, por la evocadora triple aparición de un número que es tres veces tres—, es decir, la dimensión estética, y no que los lectores nos creamos literalmente lo que se cuenta ahí, que resulta inverosímil precisamente por la repetición de ese número, además de por el tamaño de esos gigantes.

Jajeperresenb, un escriba egipcio que vivió en torno al año 1900 antes de Cristo, escribió: «Ojalá dispusiera de *frases* no conocidas, de *expresiones* extrañas, en algún nuevo *lenguaje* jamás empleado antes, libre de repeticiones, de *palabras* rancias ya desgastadas por los antepasados». Esto es un documento maravilloso para desactivar el discurso que afirma que ya está todo dicho y no queda nada por inventar, mostrando que se trata sólo de una sensación que siempre ha acompañado a los creadores, pero lo que me interesa aquí es lo que se expresa por medio de los términos que he señalado en cursiva. Jajeperresenb no dice que las historias están agotadas, no habla de ideas ni de contenidos, porque ésa no es la materia del escritor; se refiere en todo momento al lenguaje, que es el material con el que verdaderamente trabaja.

* * *

El rechazo que expresa Platón por la música instrumental tiene que ver al menos con dos cuestiones. Por un lado, no se entiende, no imita nada inteligible; esta música procede «utilizando los sonidos de la cítara o la flauta sin acompañamiento vocal, aunque es casi imposible descubrir cuál es el significado de ese ritmo y esa armonía desprovistos de palabras o qué notable modelo representan». Por otro lado, esa falta de inteligibilidad le preocupa porque genera reacciones demasiado emotivas, desvinculadas de la razón.[103] Esta clase de rechazo por lo ambiguo o lo oscuro, desde luego, ha permeado toda la historia del arte occidental, mostrando que el deseo de oscuridad, de investigar más allá de la razón, siempre ha estado ahí. En el siglo XVI, Cristóbal de Castillejo acusaba de «oscura prolijidad» a los poetas que, como Garcilaso, habían importado las modernas técnicas de escritura del Renacimiento italiano. William Jones de Nayland, sacerdote y pensador, afirmaba todavía en 1784 que «desde que la música instrumental se ha independizado de la vocal, estamos en continuo peligro de caer bajo el dominio del sonido sin sentido». Este discurso es propio de quienes están preocupados ante todo por diseñar un sistema político racional, regido por la ley, como es el caso de Platón, pero también de quienes desean imponer su tema, como es el caso de la Iglesia. También es un síntoma del miedo a lo desconocido. Y es que, como dice Roland Barthes, «al retirar el sentido, queda el cuerpo».

* * *

Se oye con cierta frecuencia que el desarrollo de las cámaras de fotos que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XIX es la causa de que los pintores abandonen sus pretensiones de reproducir la realidad y surja el arte no figurativo; quienes piensan así entienden que la pintura fue

derrotada por la fotografía, que, evidentemente, es más capaz de representar la realidad tal como la ven los ojos.[104] Sin embargo, siglos antes de la aparición de las primeras cámaras de fotos, los pintores ya estaban luchando contra la «mirada fotográfica», que cree en su capacidad para captar y representar lo real, lo cual no sólo es imposible, sino que además no tendría ningún interés como arte. Eso sería más bien un oficio, una artesanía. E incluso cuando se asume este enfoque, lo que les interesa a los pintores es la técnica para llevarlo a la práctica: en el Renacimiento, por ejemplo, su deseo es profundizar en el estudio de la perspectiva, y no les importa demasiado el tema que la perspectiva permitirá representar. «La perspectiva es necesaria, ya que indica, como una verdadera ciencia, el tamaño aparente de cada magnitud, indicando por medio de líneas cuánto debe acortarse o alargarse cada una», dice Piero della Francesca en un texto en el que habla con pasión sobre su técnica de trabajo, pero no muestra ningún deseo por la posibilidad de contar una historia ni de expresar su subjetividad.

Con un enfoque más centrado en la subjetividad e igualmente desinteresado por lo supuestamente real, Cennino Cennini escribe un tratado en torno a 1400 en el que afirma que «el pintor tiene que inventar cosas que no se encuentran a la vista y representarlas como si fueran naturales [...] haciendo que lo que no existe parezca existir». Un poco más adelante, compara su trabajo con el del poeta, diciendo que éste «es libre de componer extrañas fábulas y de combinar formas disparejas[105] [...] según su voluntad. Del mismo modo, el pintor tiene libertad para componer [...] según su imaginación».

Aunque fuera posible, la representación «fotográfica» sería, insisto, un objetivo un tanto pobre para un artista. Benvenuto Cellini, defendiendo la superioridad de la escultura con respecto a la pintura, dice que ésta «no es mejor que la imagen de un árbol, de un hombre o de otro objeto reflejada en el agua». Pontormo, por su parte, afirma que los pintores deben tener la «osadía» de «imitar con pigmentos las cosas producidas por la naturaleza» e «incluso mejorarlas para que sus obras sean ricas y estén llenas de detalles variados», insistiendo en que «a veces, una escena pintada por él incluirá cosas que la naturaleza nunca ha producido». Parece evidente que ya en el Renacimiento numerosos artistas consideraban que el arte no consiste en plasmar la realidad, sino en ofrecer una mirada cuyo valor no reside en su fidelidad a lo real. Desde luego, no todo el mundo compartía esa opinión.

En 1573, Paolo Caliari, más conocido como El Veronés, tuvo que declarar ante un tribunal de la Inquisición por haberse mostrado demasiado imaginativo en una de sus obras. «Los pintores nos tomamos los mismos derechos que los poetas y los locos», afirmó durante el interrogatorio.[106] Los enviados del Santo Oficio le recriminaron que en una *Última cena* pintada para el refectorio de un convento hubiera incluido personajes inadecuados para la ocasión: un bufón, un loro (en lugar de la tradicional paloma), unos niños jugando por ahí, unos anacrónicos alabarderos con uniformes alemanes, un perro y un gato y muchos otros personajes secundarios que, además de ser más o menos indignos, distraen la atención del tema principal.[107] Cuando le preguntan para qué ha puesto ahí un bufón, contesta que «de adorno, como suele hacerse». Cuando le preguntan quién cree que estaba presente en esa cena, contesta que Cristo y sus apóstoles, y añade: «pero si en un cuadro queda un espacio vacío, lo relleno con figuras, según me dicte mi inventiva». Es decir, lo que le importa es el cuadro, no el tema representado ni la fidelidad a lo que haya sucedido «en realidad». Los inquisidores le pidieron que modificara la obra, sustituyendo, por ejemplo, el perro por la Magdalena, pero El Veronés se limitó a cambiarle el título, poniéndole *Comida en casa de Leví*: al no tratarse ya de la última cena sino de un banquete menos señalado, parece decir, todo lo que había introducido por cuestiones estéticas resulta menos herético. Pero también

podemos interpretar el cambio de nombre de otro modo: la obra es innegociable, pero el tema de la misma, incluso cuando ya está terminada, es algo sobre lo que sí se puede negociar.

* * *

Hemos visto que Hegel dice que el arte no debe imitar a la naturaleza, pues las apariencias son ilusorias. Según su contemporáneo Schlegel, la naturaleza es «la artista suprema», una idea que va unida al rechazo típicamente romántico del mundo social, construido por el ser humano, injusto y represor. Vemos aquí dos nociones diferentes de la naturaleza, algo que ya aparece en la filosofía griega y que después se manifestará muy explícitamente por medio de dos conceptos enfrentados y complementarios: el de *natura naturans* (la naturaleza en tanto fuerza creadora, vista como un proceso y equivalente en algunos contextos a Dios) y el de *natura naturata* (la naturaleza en tanto los productos de la misma, equivalente a lo creado por Dios). Esta cuestión ya apareció cuando comenté *Mi vida*, y también parece abordarla Picasso cuando afirma que sus obras son como las flores del jardín; el cuadro no es una mera representación de la flor, sino que funciona como ella.

Hay muchos comentarios en la historia del pensamiento estético que sostienen que el arte debe funcionar como la naturaleza-proceso. Demócrito dice que el arte imita a la naturaleza en acción. Plotino escribe que «las artes no se limitan a copiar las cosas visibles, sino que se basan en los principios que constituyen el origen de la naturaleza». Incluso una figura tan supuestamente tradicionalista como Johann Sebastian Bach se posiciona, según el musicólogo Laurence Dreyfus, en contra de la idea de que el arte debe imitar a la naturaleza-producto y compone obras «autorreferenciales», cuyos valores emanan de ellas mismas. Coleridge declara que la «esforzada copia» de la *natura naturata* solo puede producir «máscaras, no formas que respiren vida». Kazimir Malévich reitera que «las apariencias exteriores de la naturaleza no presentan ningún interés». También se manifiestan en este sentido los dadaístas: aspiran a «una nueva forma de producción» artística que «se conforme exactamente a la manera en que una piedra se desprende de una montaña, una flor florece o un animal se perpetúa», según se lee en un manifiesto firmado por Alexander Partens, pseudónimo de Arp, Tzara y Walter Serner.

Dicho de otro modo, un artista tiene dos posibilidades de situarse frente a su tradición: imitando las obras, los enfoques y las técnicas de los grandes maestros del pasado, o imitando su espíritu de búsqueda e innovación. Frente a los poetas o pintores que se definen como artesanos, todos los grandes artistas defienden, explícita o implícitamente, la segunda de estas posibilidades. Las siguientes palabras de Edgar Varèse, que forman parte de un texto publicado en 1939, son un ejemplo muy claro de ello: «¡La base del trabajo creativo es la irreverencia! [...] la experimentación audaz. Basta con fijarse en el venerado pasado para corroborar esta afirmación. Todos los eslabones de la cadena de la tradición están formados por revolucionarios».

Esta revolución, ya lo hemos visto, aspira una y otra vez a ocupar un lugar desde el que el artista pueda trabajar con más libertad. El tema, como también hemos visto, es en numerosos contextos una imposición.

Escuchemos otra vez a Braque: «El pintor piensa en términos de forma y color. El objetivo no es preocuparse por la reconstitución de un hecho anecdótico, sino por la constitución de un hecho pictórico». No se trata de representar el mundo, sino de crear un mundo.

* * *

En el Romanticismo, como ya vimos en el capítulo 1, hay una revolución en el orden jerárquico de las artes, que «deben tender hacia la condición de la música», según resume Pater. Pero la dictadura del significado no concluye hasta la época de las vanguardias, a comienzos del siglo XX. Hemos visto también cómo, frente a la *representación* (hay una idea central y una serie de elementos secundarios a su alrededor), Cézanne aporta la idea de *composición* (todo es igualmente importante). Fijémonos ahora en estas palabras de Dylan Thomas, poeta que trabaja con especial talento y gran minuciosidad la dimensión sonora del lenguaje: «Los primeros poemas que conocí fueron canciones infantiles, y antes de aprender a leer ya me encantaban simplemente las palabras, las palabras solas. Lo que las palabras representaban, simbolizaban o significaban tenía una importancia muy secundaria; lo que importaba era su sonido».[108] No hace falta insistir en la importancia que ha tenido el sonido de las palabras y las frases en la poesía de todos los tiempos y todas las culturas; puede que sea uno de los pocos denominadores comunes de las distintas concepciones de la poesía. Lo que sí me parece relevante señalar es que siempre ha existido una concepción de los poemas en la que la dimensión semántica queda en segundo plano.

Véamos, por ejemplo, el comienzo de este otro texto de Góngora, publicado hace más de cuatrocientos años:

FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA

Estas que me dictó, rimas sonoras,
Culta sí aunque bucólica Talía,
Oh excelso Conde, en las purpúreas horas
Que es rosas la alba y rosicler el día,
Ahora que de luz tu niebla doras,
Escucha, al son de la zampoña mía,
Si ya los muros no te ven de Huelva
Peinar el viento, fatigar la selva.

Templado pula en la maestra mano
El generoso pájaro su pluma,
O tan mudo en la alcándara, que en vano
Aun desmentir el cascabel presume;
Tascando haga el freno de oro cano
Del caballo andaluz la ociosa espuma;
Gima el lebre en el cordón de seda,
Y al cuerno al fin la cítara suceda.

Treguas al ejercicio sean robusto,
Ocio atento, silencio dulce, en cuanto
Debajo escuchas de dosel augusto
Del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las Musas hoy el gusto,
Que si la mía puede ofrecer tanto
Clarín y de la Fama no segundo,
Tu nombre oirán los términos del mundo.

Un ejercicio muy interesante es tratar de «traducir» este texto a un castellano más natural sin cambiar nada más que el orden de sus elementos. La primera estrofa podría empezar «Escucha, oh, excelso conde, estas rimas sonoras que me dictó Talía, culta, sí, aunque bucólica...». Pero

ahora ¿qué hacemos con lo demás? Quizá sería mejor empezar «Ahora que de luz tu niebla doras, si ya los muros de Huelva no te ven peinar el viento, fatigar la selva...». ¿Se trata de resolver un rompecabezas? Quizá ésa sea una de las dimensiones de un texto tan dislocado sintácticamente como éste. Podríamos discutir sobre si lo que más le interesa a alguien que escribe esto es el trabajo con el sonido o el trabajo con la sintaxis, pero lo que es evidente es que su prioridad no es transmitir un significado o contar una historia. Si fuera así, la «Fábula» sería obra de un loco, y no de un genio. Lo que le interesa a Góngora no es representar el mundo. Es la poesía.

Quizá esto sea aún más evidente en las artes plásticas, donde hay una larga y venerable tradición de temas de bajo contenido, incluso cuando todavía era inconcebible la no figuración. Los paisajes[109] y las naturalezas muertas son poco más que excusas para que los pintores vayan a lo suyo: la pintura.

* * *

En el ámbito de la música se llama «tema» a una idea musical, una melodía que aparece en distintos momentos, con o sin variaciones, y que en ciertos contextos recibe el nombre de «sujeto». Estas dos denominaciones muestran la clara analogía que hay entre las melodías y los aspectos temáticos (trama, personajes) de las obras literarias o plásticas. La melodía es, en cierto sentido, la dimensión figurativa de la música.

Ludwig van Beethoven es considerado unánimemente el más grande de los compositores, pero también hay unanimidad a la hora de admitir que no es el más grande de los melodistas. Muchas de sus melodías fueron incluso desdeñadas por sus contemporáneos, que llegaron a afirmar que «ya no es capaz de encontrar melodías», a referirse a la «fealdad melódica» de una de sus obras y a resaltar la «inenarrable ordinariez de la melodía principal» de otra. En realidad, no es que a Beethoven le faltara talento para escribir melodías; hay algunas piezas en que demuestra que no tiene ese problema. Pero en muchas de sus composiciones se percibe con claridad qué es lo que le interesa a Beethoven: más que el tema, las infinitas posibilidades de variarlo y desarrollarlo; la expresividad de los contrastes dinámicos, tímbricos o de registro; el trabajo de síntesis y condensación; la arquitectura de la obra en su conjunto; las distintas densidades, se trate de una obra para piano, para cuarteto o para orquesta. El contenido, según su concepción de la música, está en la forma: el tema aquí no es una melodía, sino la estructura de la pieza. La música se hace ante todo con la materia sonora, no con ideas.

El hecho de que Beethoven tenga el prestigio que tiene a pesar de que no destaque particularmente como creador de melodías muestra que lo esencial de la música, como sucede en las demás artes, no es el material temático. Durante los casi doscientos años que han pasado desde su muerte, los músicos han continuado explorando los caminos que nunca nadie había transitado de un modo tan abierto y natural.

A comienzos del siglo XX, cuando la pintura se libera radical y definitivamente de sus obligaciones miméticas por medio de la abstracción, la música se libera de la exigencia de presentar un tema por medio de la atonalidad. Schönberg hablaba de «música atemática» y afirmó que «pensaba que la música podía renunciar a sus rasgos motivicos y seguir siendo coherente y comprensible». La tonalidad es un modo de encontrar coherencia en la música, como lo es la figuración en la pintura, pero no es el único ni el principal. «Puedo trabajar también sin tema y en consecuencia, mucho más libremente», escribe Anton Webern; en cambio, añade, «la ausencia de

toda repetición destruye la coherencia». Ya comentamos en el capítulo anterior que el principio estructural de una obra de arte es la repetición, no lo temático. La repetición de elementos melódicos es lo que, en la tradición occidental, vertebra una composición, desde luego; pero su capacidad de generar unidad y coherencia no viene de lo melódico, sino de la repetición.[110]

También otros elementos de la música, como la textura o el timbre, pueden asumir una función sintáctica o semántica. En el *Bolero* de Ravel, lo que podríamos llamar «la narración» está en las variaciones rítmicas y tímbricas, no en el tema, que permanece siempre igual. En muchos momentos de *El pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera* de Stravinski, lo esencial son los contrastes violentos, la áspera energía del sonido. Casi podríamos decir que las notas no importan, que si las cambiáramos por otras, la música sería la misma. «Yo buscaba una música sin melodía y sin armonía», dice ejemplarmente György Ligeti. Pierre Boulez señala que «el sonido y la obra están recíprocamente vinculados»: el elemento material forma parte de la esencia de la obra, la caracteriza. Si se pretende que cada obra tenga «un universo particular», llegamos «al campo del sonido en sí mismo»; ¿cómo va a ser única, o realmente propia, una pieza que emplea los mismos instrumentos y timbres que se emplean en todo tipo de obras desde hace siglos? Desde el ámbito del jazz, Albert Ayler explica que su objetivo era «escapar de las restricciones que supone tocar notas y entrar en un nuevo terreno en el que el saxofón creara *sonido*». Por supuesto, hay quien no está de acuerdo: Stalin censuró a Shostakóvich porque sus piezas no se podían tararear al salir del concierto. Pero el elemento fundamental de la música, insisto, no es el trabajo con la melodía, sino con el sonido.

* * *

Lo que quiero señalar con todo esto es que la debilidad temática que caracteriza a las vanguardias y a buena parte de la poesía y el arte que se han creado desde entonces no es producto exclusivamente del cambio de paradigma que vimos en el capítulo 1, sino que tiene unas raíces muy profundas; que la tensión entre el arte y la función referencial, entre la dimensión material y la dimensión semántica, siempre ha estado presente.

* * *

En 2013, un equipo de investigadores de la universidad de Exeter dirigido por Adam Zeman publicó un artículo sobre las distintas reacciones que la poesía y la prosa producen en el cerebro. Según el resultado de sus experimentos, cuando leemos poesía, se activan las mismas zonas cerebrales que cuando escuchamos música, sobre todo si percibimos en la poesía elementos musicales o altamente emotivos. Parece que, al fin y al cabo, Aristóteles tenía razón en situar la poesía al margen de la literatura, como Pater tenía razón al proponer que todas las artes funcionen como la música (si su aspiración es conmover emocionalmente o conectarnos con determinados espacios internos). Sin embargo, siempre según este estudio, si percibimos en los textos elementos que los autores llaman «literarios», como «la metáfora, la ironía, la ambigüedad», es decir, una forma de utilizar las palabras que genere unas «demandas cognitivas que van más allá del procesamiento básico del lenguaje», se activan zonas del hemisferio izquierdo del cerebro, el que tiene un rol dominante en el empleo del lenguaje. Lo que me interesa especialmente de este artículo es que los autores afirman que las expectativas del lector pueden influir en la manera en que el cerebro procesa los textos: al leer poesía, los lectores —todos los que participaron en el

experimento eran personas con mucha experiencia en ambos géneros— prestan especial atención «al sonido, a la posición de las unidades semánticas importantes», y están más dispuestos a «releer y a aceptar la ambigüedad, lo sugerido y la falta de claridad inmediata» que cuando se enfrentan a un texto en prosa. Tal vez se podría inferir que si nos orientamos hacia los aspectos sonoros y emotivos de un poema, nuestro cerebro lo «interpreta» como si fuera música, mientras que si nos centramos en comprender semánticamente lo que supone un «reto desde el punto de vista sintáctico» o las «abundantes connotaciones» de un poema, nuestro cerebro, por decirlo así, lo envía al hemisferio izquierdo y trata de procesarlo lógicamente, con los frustrantes resultados de los que ya hemos hablado. Captar las «cualidades musicales» de «La carretilla roja» o «la posición de las unidades semánticas importantes» de «Galeones de abril» es fundamental para poder leer estos poemas «con el hemisferio derecho», en tanto arte, obteniendo así una experiencia emocional intensa y sin que nos estorbe la «falta de claridad».

Por supuesto, no nos hacen falta escáneres cerebrales para tomar conciencia de estas cuestiones; ya están constatadas desde que surge el pensamiento estético en la antigua Grecia. Pero me parece interesante y bonito que desde la neurología se afirmen cosas como ésta. Cuando Karl Heinrich Heydenreich afirmaba a finales del siglo XVIII que «la música es el único arte que puede copiar los sentimientos y las pasiones en el sentido pleno del término», se refería a esto mismo: la pintura y la palabra son medios privilegiados para captar la realidad externa, lo tangible, pero es a través de lo musical —de lo que, si es que representa algo, lo hace simbólicamente— como mejor podemos captar la realidad interna.[111] En el artículo de Zeman y sus colaboradores se afirma también que «la poesía activa ciertas áreas de ambos hemisferios asociadas con la introspección en mayor medida que la prosa»; un manifiesto cubista pretendía «dejar al espectador sumido en su yo profundo».

* * *

Además de los cambios en el terreno intelectual —la influencia del psicoanálisis en el Surrealismo, por ejemplo; o la influencia del giro lingüístico en la confianza que tienen los poetas en el lenguaje— y de los desarrollos internos de la propia disciplina —el deseo que siempre han parecido sentir el lienzo, o el poema, por dejar de funcionar como un espejo—, hay un tercer aspecto que influye considerablemente en el desarrollo de las artes. Algunos lo llamarían la realidad; yo prefiero llamarlo lo político. En el caso del Dadaísmo, la realidad era sencillamente la guerra. Veamos cómo lo cuenta Hugo Ball en su autobiografía, cuando habla del origen de sus experimentos con poemas que son «palabras solas»,^[112] enteramente desprovistas de significado: «En esa especie de poesía-sonido uno renuncia [...] a la lengua que el periodismo ha contaminado y vuelto imposible [...]. Renunciemos a la poesía de segunda mano [...] [y a emplear] palabras, por no hablar de frases, que no sean inmaculadamente nuevas y que no hayan sido inventadas para nuestro propio uso».

Esa lengua pública está contaminada por las mentiras de la política, por la retórica de los discursos nacionalistas y belicistas.^[113] La poesía, desde este punto de vista, tendrá que «sacrificar también la palabra con el objeto de conservar [...] su territorio último y sagrado».

En otro contexto, Michel Serres escribe que «necesitaríamos una palabra para cada círculo, para cada símbolo, para cada árbol y para cada paloma;^[114] y también para cada ayer, hoy y mañana; y también en función de si quien percibe eres tú o soy yo, y de si está irritado o

amargado, y así *ad infinitum*».

GADJI BERI BIMBA

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen tromtata
velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata pimpalo ögrögöööö
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung

Lo primero que habría que decir de este poema es que no está traducido: está en alemán. Es decir, es así como lo presenta Ball. No conozco una traducción al castellano ni me siento capacitado para hacerla. Semejante empresa debería tener en cuenta cómo suenan estas palabras en alemán, qué resonancias produce y qué asociaciones semánticas genera el texto en un germanoparlante y qué pasa «sintácticamente» al leerlo desde la sintaxis alemana. Por otra parte, una de las características del Dadaísmo —surgido en Suiza, donde había numerosos refugiados que habían huido de la guerra— era la multiplicidad de lenguas europeas que confluían en él. Como dice Steiner, «la fauna artística e intelectual del Zúrich de aquella época era descastada y políglota». Esta multiplicidad de lenguas conduce a una especie de sincretismo: la superposición de muchos idiomas lleva a un idioma que no es un idioma.[115]

En «Gadji beri bimba», en cualquier caso, encontramos algunos elementos característicos de cualquier poema convencional. Por ejemplo, la repetición de algunos términos («viola», «bumbalo», «gaga») o de algunas «raíces léxicas» («gadji-gadjama», «bimba-bimbala») o de algunas estructuras fonéticas («blassa-glassala-sassala», «bimbalo-pimpalo-bumbalo», «bling-blong-blung») o simplemente las constantes aliteraciones. También encontramos términos como «rhinozerossola» o «elifantolim», que nos impulsan a preguntarnos si «zimbrabim» tendrá algo que ver con una cebra. «Bluku» y «blaulala» conducen a «blue» y «blau» («azul» en inglés y alemán, respectivamente). Por último, algunos términos son o contienen palabras reales procedentes de diversos idiomas, como «gadji» (chica o mujer no gitana, en romaní; en nuestra lengua han entrado los términos «gachó» y «gachí»), «bimba» (niña, en italiano), «negramai»[116] o «hopsamen» («samen» es semilla o semen en alemán).

«Gadji beri bimba» tiende claramente «a la condición de la música». Carece de un significado estable, lo cual se demuestra por su carácter intraducible. Ante todo, aquí hay sonido, ritmo; el contenido del poema no está en el tema. El poema se dirige al oído y a la vista, y casi podríamos

decir que al tacto. El sentido ha sido reemplazado por los sentidos.

* * *

«El resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política», dice Walter Benjamin. Frente a la estetización de la política, surge la politización de la estética. Reivindicar la liberación del tema es reivindicar la libertad.

* * *

Acabamos de ver que Hugo Ball propone «sacrificar la palabra» partiendo de la idea de que no se puede hacer poesía con un material tan contaminado y cargado de sentidos ajenos. Los futuristas rusos, por su parte, proponen trabajar con «la palabra en sí misma», centrándose en su materialidad, en su textura.^[117] «Un lirio es bello, pero la palabra “lirio” está manchada de dedos y violada». El trabajo del poeta es encontrar otros nombres, nombres limpios, nuevos, y para eso hacen falta palabras nuevas,^[118] creadas a partir de sílabas, grupos de letras o fonemas procedentes de palabras existentes o no, sin preocuparse por su significado. «Es mejor sustituir una palabra por una que suena de forma similar que por una que significa una idea similar». Esta palabra autosuficiente, por un lado no tiene un referente, y por otro no tiene *un* referente, sino referentes múltiples: supone una nueva escucha, sus sonidos generan asociaciones, todos sus elementos están «cargados de sentido», como quería Pound. «Al introducir nuevas palabras, traigo un nuevo contenido, donde todo comienza a deslizarse (a moverse)». Las tres citas de Alexei Kruchenij que aparecen en este párrafo muestran de una manera muy clara la orientación del Futurismo ruso en la década de 1910.

Mientras Duchamp, como vimos en el capítulo 1, trata de liberar la pintura de la tiranía del ojo y llevarla hacia su dimensión conceptual, la poesía se libera de los conceptos que acechan, fijos, detrás de las palabras, y se dirige hacia el ojo y el oído.^[119]

* * *

En 1913, Kruchenij acuñó el término «zaum» para referirse al lenguaje poético que crearía con su amigo Jlébnikov y que, por medio del juego con los fonemas, pretendía trascender el ámbito de lo intelectual. En ruso, «za» significa «más allá» y «um» significa «mente» o «razón», de modo que este término suele traducirse como «transracional» o «transmental». Jlébnikov afirma que los poemas «zaum» son «el reflejo de rayos del futuro proyectados por un yo inconsciente sobre el cielo de la mente racional», y que su «lenguaje autosuficiente se sitúa al margen de los hechos históricos y de la utilidad cotidiana». El Futurismo ruso pretende «dotar de contenido a las palabras a partir de sus características gráficas y sonoras». Si Ball hablaba de un territorio «sagrado», Jlébnikov pretende recuperar el «enorme poder sobre la humanidad [que] se atribuye a estas palabras y a estos conjuros mágicos incomprensibles» cuyo mejor ejemplo en nuestra lengua creo que es *abracadabra*.

Este lenguaje autónomo parece un sinsentido, pero en él hay una gran concentración de sentido en potencia, porque el sentido nunca está ahí, en el texto, sino que se genera a partir de él. En este caso, a partir de lo material de las palabras. El poema, visto así, es, además de las palabras que lo forman, el proceso de asignación de sentido.

La dimensión material del texto es tan importante que los futuristas consideran que la realización del libro tendría que correr a cargo de un artista.[120] Como ya hemos visto que sucedió en el Surrealismo, se establecen unas relaciones muy estrechas entre los artistas verbales y los artistas visuales. Hay un deseo de abolir las fronteras que separan los géneros literarios, como veremos a continuación, pero también las disciplinas artísticas. Esta idea también tiene unas raíces muy profundas. Su versión más conocida, formulada por Horacio en el siglo I antes de Cristo, es «Ut pictura poesis» (la poesía es como la pintura), pero ya el griego Simónides de Ceos había dicho cuatrocientos años antes que «la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda». Evidentemente, en este contexto clásico, que la poesía sea como la pintura tiene que ver con su capacidad de representación, pero es lógico que cuando ambas disciplinas se liberan de sus obligaciones miméticas se sigan afirmando sus afinidades.[121]

Los poetas futuristas rusos colaboraron con Malévich, que fundó el Suprematismo en 1913 para proclamar «la supremacía del sentimiento artístico puro» y declarar que «los fenómenos visuales del mundo objetivo, en sí mismos, carecen de significado». El objetivo de Malévich es «liberar al arte del lastre de la representación», para lo cual renuncia a la perspectiva y reduce al máximo el empleo del color. De un modo similar, estos poetas proponen prescindir de la lógica, las relaciones causales, el orden cronológico y la sintaxis, es decir, de todo lo que genera una lectura centrada en lo temático.

las tortitas no cuajan
ágil
nadie sabe
como si fuera engañado cuando la gente tiene una caligrafía
idéntica
y yo escupí en el recipiente de la abominación y ella se levantó y brotó y yo un champiñón ajado de pie
delante de ella con la cabeza encorvada y apareció ante mis oídos el aire cargado de humo llevaba algo con
descaro y arenques colgaban de sus hombros y en medio de su frente dijo una mujer joven vieja.

Este fragmento pertenece a un largo texto de Kruchenij llamado «Desde el Sahara hasta América», que se publicó en un libro colectivo titulado *Los tres*, ilustrado por Malévich.[122] El verso libre se combina aquí con la prosa, yuxtaponiendo estados de ánimo y maneras de mirar y de escribir.

«La palabra», dice Jlébnikov, «es como un rostro con un sombrero ajustado por debajo de los ojos». Es decir, un rostro que no ve y que no se deja ver. Y Jakobson, en relación con esta clase de escritura, habla de «palabras en busca de un significado». Yo diría que todas las palabras están siempre en busca de un significado, que así funciona siempre el lenguaje, pero es cierto que estas maneras de ponerlo a funcionar potencian esa búsqueda, ese deseo, ese dinamismo.

Por supuesto, los futuristas rusos también reivindican el derecho de los poetas a «sentir un odio insuperable hacia el lenguaje anterior a su tiempo», una idea que ya conocemos bien y que es muy anterior a su tiempo.[123]

* * *

Ya en 1896 Gertrude Stein experimentaba con palabras, tratando de liberarlas de su significado público, como propondrían los futuristas italianos y rusos,[124] y de emplearlas sin controlar su significado, como propondrían los surrealistas con la escritura automática, inspirados por las ideas de Freud, en un intento de dejar que aflorara lo inconsciente. En un texto de 1935, Stein

habla de las distintas clases de palabras y afirma que los nombres son las palabras menos interesantes y que los adjetivos tampoco le interesan mucho, porque «nunca cometen errores y nunca producen equívocos», cosas que sí hacen los verbos. Los verbos se equivocan «con respecto a lo que hacen y en su manera de estar de acuerdo o en desacuerdo con lo que hacen. Lo mismo pasa con los adverbios». Y continúa: «Luego viene una cosa que es la que más se equivoca y son las preposiciones. Las preposiciones pueden vivir una larga vida sin hacer nada pero absolutamente nada más que estar equivocadas». Y por último «están los artículos», que «son interesantes porque hacen lo que un nombre podría hacer si un nombre no fuera tan desgraciadamente, tan absoluta y desgraciadamente el nombre de algo». Los artículos son «delicados», concluye Stein, y sugiere que «escribir con artículos» proporcionaría «el placer de emplear algo que es variado y está vivo». Evidentemente, aquí se está hablando del placer y las posibilidades que ofrece prescindir del tema y del significado fijo.

* * *

En relación con la dimensión política de estos modos de escritura, con las cualidades mágicas de las palabras y su capacidad para ir más allá del pensamiento racional, veamos este poema de Arthur Rimbaud escrito a comienzos de la década de 1870:

DEMOCRACIA

«La bandera va por el paisaje inmundo, y nuestra jerga acalla el tambor.
En los centros alimentaremos la más cínica prostitución. Masacraremos las revueltas lógicas.
¡Hacia los países condimentados y aguados!, al servicio de las más monstruosas explotaciones industriales o militares.
Adiós aquí, no importa dónde. Reclutas de la buena voluntad, tendremos una filosofía feroz; ignorantes para la ciencia, astutos para el confort; muerte para el mundo que va. Es la verdadera marcha. ¡Adelante, en ruta!».

Hablando de *Iluminaciones*, el libro en el que se encuentra este poema, Tzvetan Todorov dice que «Rimbaud descubrió el lenguaje en su (dis)funcionalidad autónoma, liberado de sus obligaciones expresivas y representativas, un lenguaje en el que la iniciativa se les cede verdaderamente a las palabras». Tal vez en las *Iluminaciones* se produjera la primera cristalización seria y contundente de todo lo que estoy comentando en este capítulo.^[125] Rimbaud también dedica unas palabras a la estética establecida, a la belleza con mayúscula: «Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié». Según Marjorie Perloff, Rimbaud «ha alterado sustancialmente nuestra forma de escribir y leer poesía», y probablemente esta alteración provenga ante todo de su condición de iluminado, de vidente: de su rechazo al pensamiento racional, que procede paso a paso y se orienta hacia un contenido; de su interés por lo intuitivo, lo sensible, lo súbito de ciertas ideas y su capacidad para arrojar una nueva luz; de su trabajo de desfamiliarización que nos permite al menos aspirar a ver las cosas como son y no como estamos acostumbrados a verlas.

Al modo de las iluminaciones, la lectura de poesía contemporánea produce a veces estados súbitos y efímeros en los que parece que algo «se entiende». Después, como pasa con los sueños, todo eso se desvanece y queda apenas una sensación, un anhelo.^[126]

* * *

La debilidad temática es, en parte, consecuencia de una orientación temática: al disolverse el yo unitario («Yo es otro», decía Rimbaud, y Whitman afirmaba: «contengo multitudes», como ya hemos visto; Keats, por su parte, hablaba del «poeta camaleón», que «es todo y nada» y «no tiene identidad»), al fijarse el interés en lo efímero, en lo subjetivo, en los procesos de la percepción, el arte se dirige «temáticamente» hacia ahí, cuestionando cómo se mira un cuadro, cómo se lee un poema, y haciéndolo desde parámetros no semánticos.

* * *

La autonomía del arte, su independencia absoluta, lleva al empleo de un lenguaje no referencial y al desinterés por el tema, pero también a una distinción entre «arte» y «vida», que como ya vimos estaban fuertemente imbricados desde el Romanticismo. El pensamiento del siglo XX formula una clara distinción entre *hablar* (relacionado con la vida y con la identidad) y *escribir* (el arte, la creación, la liberación de la cárcel de la identidad, de la cárcel en la que se mete cada uno con la idea que tiene de sí mismo, pero en la que también nos meten los demás; al escribir se puede «ser otro»).[127]

El lenguaje poético se opone al lenguaje que tiene una finalidad práctica. Cuando predomina la función poética, se renuncia a la representación de algo externo al texto, a la expresión de las emociones o las ideas del autor y a la transmisión al lector de un contenido fijo. Pero la defensa de esta autonomía, de «el arte por el arte», no es en absoluto apolítica. Es un acto político mediante el que se defienden la libertad —del lector a la hora de interpretar, del autor a la de escribir, del propio lenguaje—, la ruptura de las jerarquías, la subversión contra lo establecido y sancionado.[128]

* * *

Como vimos al principio, Adorno asocia la escritura de poesía con una «autosatisfecha contemplación» y habla de la dialéctica entre la cultura y la barbarie, pero ¿qué es para él la barbarie? Hay un conocido poema sobre campos de concentración, «La fuga de la muerte», de Paul Celan, que quizá sea bárbaro, pero desde luego no es una expresión de satisfacción: «Leche negra del alba la bebemos por la tarde / la bebemos a mediodía y por la mañana la bebemos por la noche / bebemos y bebemos / cavamos una fosa en los aires», comienza diciendo, y luego incluye frases como «La muerte es un maestro de Alemania» o «ascenderéis como humo en el aire». Es un texto lleno de imágenes, yuxtaposiciones y repeticiones que se sumerge en territorios supuestamente poco poéticos (aunque tampoco los llamaría «prosaicos») y con un sentido no dirigido ni controlado firmemente por el autor. Pero también hay ejemplos anteriores a Auschwitz que muestran modos de escritura muy poco satisfechos con la imagen del ser humano que se refuerza tras el nazismo.[129] «Democracia» («al servicio de las más monstruosas explotaciones industriales o militares»), «Zona» («Estoy enfermo de escuchar las bienaventuranzas / El amor que sufro es una enfermedad vergonzosa») o *La tierra baldía* («Ese cadáver que plantaste en tu jardín el año pasado, / ¿ha empezado a brotar? ¿Florecerá este año? / ¿o la repentina escarcha estropeó su lecho?»), por citar sólo poemas que hayamos visto aquí, son algunos de dichos ejemplos.

Algunos pensamos que lo político de un poema está en su forma de ser poema y no en lo que

dice textualmente. Lawrence Weiner dice que «el arte que impone condiciones [...] en el receptor para que pueda apreciarlo constituye, desde mi punto de vista, fascismo estético».

Quizá la barbarie signifique esto: trabajar con las palabras como si fueran cosas, tallarlas y sacarles punta, sacarlas del espacio ordenado, del lugar fijo en que las sitúa la cultura, verlas como algo vivo, tenso, indomable, que puede generar sentidos imprevisibles. La palabra «bárbaro», en origen, se refiere a los pueblos cuya lengua resulta incomprensible. Bárbaro es el que habla sin que se entienda lo que dice. Desde este punto de vista, forzado y benévolo, Adorno tenía razón.

* * *

CUESTIONARIO

Instrucciones: De cada par de frases, rodea la letra, a o b, que exprese mejor tu punto de vista. Elige una de cada par. No omitas ninguno de los puntos.

1.a) El cuerpo y las cosas materiales son la clave de cualquier conocimiento que podamos alcanzar.

b) El conocimiento sólo es posible por medio de la mente o la psique.

2.a) Mi vida está en gran medida controlada por la suerte y el azar.

b) Yo puedo determinar el rumbo general de mi vida.

3.a) La naturaleza es indiferente a las necesidades humanas.

b) La naturaleza tiene ciertos propósitos, aunque sean oscuros.

4.a) Puedo comprender el mundo en una medida suficiente.

b) El mundo es esencialmente desconcertante.

5.a) El amor es la mayor felicidad.

b) El amor es ilusorio y sus placeres son efímeros.

6.a) La acción política y social puede mejorar el estado del mundo.

b) La acción política y social es fundamentalmente inútil.

7.a) No puedo expresar del todo mis sentimientos más íntimos.

b) No tengo sentimientos que no pueda expresar.

8.a) La virtud es su propia recompensa.

b) La virtud no tiene nada que ver con las recompensas.

9.a) Es posible saber si se puede confiar en alguien.

b) La gente se vuelve hostil de manera imprevisible.

10.a) Idealmente, lo más deseable sería vivir en el campo.

b) Idealmente, lo más deseable sería vivir en una ciudad.

11.a) La desigualdad económica y social es el principal problema social.

b) El totalitarismo es el principal problema social.

12.a) En términos generales, la tecnología ha sido beneficiosa para el ser humano.

b) En términos generales, la tecnología ha sido dañina para el ser humano.

13.a) El trabajo es la fuente potencial de la plenitud humana.

b) Liberarse del trabajo debería ser el objetivo de cualquier movimiento para la mejora de las condiciones sociales.

14.a) El arte es en esencia político porque puede cambiar nuestra percepción de la realidad.

b) El arte es en esencia no político porque sólo puede cambiar la conciencia y no los hechos.

«Cuestionario» es un poema de Charles Bernstein que resulta, me parece, muy fácil de leer. Gusta, complace y nos hace sonreír con su carácter juguetón.[130] Es claramente irónico. Que un poema tenga la forma de un cuestionario es irónico, y también lo es su empleo de ciertos lugares comunes, pero ¿hasta qué punto es irónico? Podemos pensar que, aunque cada uno tenga su opinión sobre cada uno de los temas que se plantean aquí, la intención del poema es que no se pueda decidir si marcar la *a* o la *b*. Ambas pueden parecer respuestas sensatas. ¿El tema, entonces, es la contradicción? ¿El vaivén del pensamiento, de la ideología, de la identidad? ¿La dificultad para encontrar un sentido en medio del lenguaje? ¿La indecidibilidad? Si las proposiciones *a* y *b* son al mismo tiempo razonables y contradictorias, ¿no se está señalando una falla del pensamiento racional y proponiendo, como quería Rimbaud, masacrar «las revueltas lógicas» e instaurar una «filosofía feroz» que cuestione el *logos*, la base que sustenta el pensamiento? ¿O simplemente el poema está ahí, hace cosas, nos hace cosas, sin que haya un tema en primer plano? ¿O las dos opciones que se dan en cada punto sólo *parecen* igual de sensatas? ¿O sólo en algunos casos son igual de sensatas, pero eso oculta el hecho de que en otros no lo son? ¿Son pertinentes todas estas preguntas o el poema no las fomenta en absoluto? Muchos poemas de Bernstein, por cierto, consisten en una sucesión de preguntas. Mi lectura, en este caso, también lo es. Y debería hacer muchas más. He comentado que la debilidad temática suele tener relación con la primacía de algún aspecto formal. ¿Ocurre eso en este texto? ¿Qué pasa aquí con la forma? ¿Acaso esto no es un soneto? ¿Es un ejercicio de descontextualización heredero de Duchamp? ¿Es un cuestionario que simboliza la estupidez o la complejidad —o alguna otra característica— de los cuestionarios? ¿O aquí se trabaja ante todo con la yuxtaposición de elementos dispares como el libre albedrío, el amor, la política y el arte? ¿O se trata de un texto fundado sobre la repetición? ¿O el hecho de que resuenen en él los lenguajes de los libros de autoayuda y de la prensa popular lo convierte en un poema prosaico e irónico emparentado con el soneto de Shakespeare, por volver a mi primera pregunta?[131]

En cualquier caso, la liberación del tema no consiste en la obligación de prescindir de él: la libertad consiste en que el tema no es obligatorio, no en que está prohibido. Se ha ganado un espacio de libertad y cada uno puede usarlo como quiera.

* * *

He planteado que «Cuestionario» puede servir para cuestionar la validez del pensamiento racional. Ésta es una idea que ya nos hemos encontrado, pero creo que vale la pena repetirla. Lo que quiero decir no es que el pensamiento racional no sea válido, sino que no es válido siempre; que hay una zona en la que funciona de maravilla, pero que también tiene unos límites; y que hay otras formas de pensar que pueden funcionar más allá de esos límites.

El término griego *logos* significa al mismo tiempo «palabra» y «razonamiento». El logocentrismo característico de la cultura occidental consiste, ante todo, en la firme creencia de

que el lenguaje nos permite representar fielmente la realidad, es decir, en darles un papel central a las palabras y al pensamiento racional que se vale de ellas.

El pensamiento zen ha cuestionado con gran lucidez la capacidad del lenguaje para captar la realidad, mostrando cómo las categorías lingüísticas condicionan nuestra percepción del mundo. Desde mi punto de vista, el zen es ante todo una crítica del lenguaje.

Una de las ideas básicas del zen es que el zen es indefinible. Esto ya es una declaración sobre la limitada capacidad del lenguaje para captar la realidad, o sobre cierta cualidad del zen que lo vuelve imposible de captar con las palabras, o sobre las dos cosas. Un libro clásico del zen, una compilación de textos comentados realizada en el siglo XIII por el maestro Mumon Ekai, se titula *La puerta sin puerta*.^[132] Estos textos —breves relatos, diálogos, afirmaciones— se llaman *koans*. Muchos de ellos no se entienden, cosa que iguala al discípulo zen y al lector frustrado ante la dificultad de algunos poemas. Quizá lo abstruso y paradójico de estos textos, que pretenden generar una perplejidad extrema, sea una manera de decir que tratar de entender el zen racionalmente, empleando el *logos* —insisto: las palabras y la razón—, es una pérdida de tiempo. «Las montañas podrán llegar a ser el mar. / Pero las palabras no podrán abrir la mente de otro», dice Mumon —por una vez explícitamente— en uno de sus poemas.^[133]

El zen intenta combatir nuestra tendencia a aplicar siempre la lógica. El pensamiento lógico es un obstáculo para alcanzar la iluminación. ¿Qué es la iluminación? Ya he comentado algo a propósito de Rimbaud. Aquí, en el contexto del zen, consiste sobre todo en trascender el dualismo, es decir, en dejar de lado una concepción del mundo basada en oposiciones binarias: el bien y el mal, arriba y abajo, la subjetividad y la objetividad, lo propio y lo ajeno, lo verdadero y lo falso. El dualismo es una concepción que determina nuestra percepción y que se genera a través de las palabras. Por eso quizá el dualismo básico sea el que enfrenta y asocia la palabra a la cosa, o el signifiante al significado.^[134] El zen busca eliminar el pensamiento lógico, dualista, verbal, para acceder a una percepción del mundo más verdadera, menos condicionada, que capte la «tenebrosa y profunda unidad», como ya comentamos en el capítulo 2.^[135] Por supuesto, así se plantea inevitablemente un nuevo dualismo: entre la actitud que es zen y la que no lo es.

MÁSCARA DE ALGÚN DIOS

Frente a mí ese rostro lunar.
Nariz de plata, pájaros en la frente.

¿Pájaros en la frente?

Y luego hay rojo
y todo lo que la tierra olvida.
Humedad con poderes de fuego
floreciendo tras las negras pestañas.
Un rostro en la pared.
Detrás del muro, más allá de toda voluntad,
más lejos todavía que mirar y callar:
¿qué?

¿Siempre algo que romper, abolir o temer?
¿Y al otro lado? ¿Al revés?

Vuela la mano, nace la línea,
vibrante destino, negro destino.
Por un instante la melodía es clara,
parece eterna la tarde,
purísima la sombra del cielo.

Vuelvo otra vez. Pregunto.
Tal vez ese silencio dice algo,
es una inmensa letra que nos nombra y contiene
en su aire profundo.
Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa
sea amor, un gigantesco amor
en cuyo centro ardemos.

Tal vez el otro lado existe
y es también la mirada
y todo esto es lo otro
y aquello esto
y somos una forma que cambia con la luz
hasta ser sólo luz, sólo sombra.

Son muchos los autores que acentúan la proximidad entre la poesía y la mística. Ya vimos que Wittgenstein decía que lo místico es un impulso por superar los límites del lenguaje; se trata de franquear esa «puerta sin puerta», de lograr la unidad y trascender el dualismo. Pessoa aborda la cuestión con ironía: «Dios no tiene unidad. / ¿Cómo voy a tenerla yo?». Celan menciona «un rasgo esencial de lo poético: su pretensión de infinitud» y asocia la mística con la «falta de palabras» y el «enmudecimiento». Antonio Porchia dice: «Hablo pensando que no debiera hablar». Este poema de Blanca Varela es un buen ejemplo del trabajo en esa zona de la poesía que linda con el territorio de la mística o que ambas comparten.

Como es lógico, la desconfianza en la lógica del lenguaje lleva a una alta valoración del silencio. El silencio «dice algo», «nos nombra y contiene» (no recuerdo quién decía que quizá las palabras sean una interrupción del silencio, que es por medio del silencio como realmente nos comunicamos). El silencio y la palabra forman una de esas oposiciones binarias que el pensamiento zen busca cuestionar.^[136] Aquí se nombran la luz y la sombra, la claridad y la oscuridad. ¿De qué habla este poema? ¿De eso que comparten la poesía y la mística: de trascender el lenguaje? El «muro» podría ser el límite o la barrera de Mumon Ekai. Ese límite que nos impide llegar a lo que deseamos no sólo está formado por una percepción dualista y errónea; también por la voluntad, por el deseo de llegar. Cuando Varela dice «Vuela la mano, nace la línea», tal vez esté hablando de la escritura, de un uso del lenguaje que incorpore el silencio —la ausencia, entre otras cosas, «de toda voluntad»— para poder trascender las limitaciones del lenguaje y llegar a un lugar al que el lenguaje corriente, una vez más, no sólo no nos lleva, sino que nos impide llegar.^[137]

El poema surge del desconcierto no sólo del lector, sino también de la voz que habla en él. Surge de una visión enigmática que genera perplejidad y preguntas. En el ámbito del zen, a menudo se llega a la iluminación aceptando el desconcierto provocado por la falta de lógica de lo que dicen o hacen los maestros. Igualmente, en algunos poemas llegamos a la experiencia estética aceptando y trascendiendo la incertidumbre que nos provocan sus palabras. Esa experiencia, similar a la de la iluminación, puede ser efímera, como ya he dicho: «Por un instante la melodía es

clara». Entonces uno queda, por decirlo con los términos de Mumon, «como un mudo que ha tenido un sueño, pero no puede relatarlo». Las apariencias regresan, las máscaras regresan y, como en el poema de Haroldo de Campos que veremos a continuación, volvemos a empezar, sintiendo que «Tal vez el otro lado existe / y es también la mirada»: las cosas se constituyen al ser percibidas.[138]

Veamos un iluminador fragmento de la novela *Hiperión* de Hölderlin: «Ser uno con todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo del hombre. Ser uno con todo lo que vive, volver, en un feliz olvido de sí, al todo de la naturaleza, ésa es la cumbre del pensamiento y la alegría, ésa es la sagrada cima de la montaña». Encontramos aquí una referencia muy explícita al deseo de unidad. La unidad se alcanza mediante el «olvido de sí», es decir, trascendiendo uno de los dualismos más básicos e insoslayables: el que nos lleva a distinguir entre el yo y todo lo demás.[139] Por supuesto, se trata de un estado transitorio: «Pero un momento de reflexión me arroja hacia abajo. Pienso y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición de mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo de la unidad eterna, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos y yo me quedo delante de ella como un extraño y no la entiendo». Es, cómo no, la reflexión, el regreso del pensamiento racional, lo que precipita la caída. «Vuelvo otra vez. Pregunto», dice Varela. «No la entiendo», dice Hölderlin. Trata de entenderla racionalmente y no puede. La entendía cuando pensaba de otro modo. Sí, pensaba: «la cumbre del pensamiento y la alegría». Hay un pensamiento no racional y un pensamiento «reflexivo». Y por si queda alguna duda, Hölderlin remata: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona». Creo que se habla de algo muy similar en el poema de Varela: «todo esto es lo otro / y aquello esto», es decir, se percibe la identidad de los opuestos, se confía en la indisoluble unidad de lo real. Pero algo tan leve como la luz hace que cambiemos, que parezcamos cambiar, y eso tan leve también somos nosotros, y somos también su contrario.

* * *

«Los opuestos y las contradicciones, ésa es nuestra armonía», dice Kandinski. Hölderlin hablaba de la alegría y la felicidad de abandonar el yo. Son puntos de vista opuestos, pero yo diría que la diferencia entre estas dos frases tiene más que ver con cuestiones temperamentales que con maneras de ver el mundo.

Hay en todo esto algo que también tiene que ver con el placer, el juego, el goce, la exploración. En numerosos casos, se intenta potenciar el disfrute del que habla Dylan Thomas intentando eliminar o debilitar la dimensión semántica de los textos, tratando de desactivar el reflejo interpretativo, como si se dijera que no hay nada que entender, que debemos dejar de buscar un tema y permitir que nos hablen los restantes elementos del poema. O, como explica Jakobson, en la poesía no es sólo que la función poética sea la predominante; además, la función comunicativa, predominante en el lenguaje de la vida cotidiana, se reduce al mínimo.

* * *

En Brasil, en 1958, tres poetas[140] publicaron el «Plan piloto para la poesía concreta», un manifiesto en el que afirmaban que «el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas». No renuncian a la dimensión referencial, pero tampoco la sitúan en primer plano: «su material: la palabra (sonido,

forma visual, carga semántica)). Estos autores declaran su interés por el espacio en el que existe el poema, es decir, la página: «la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural». Mencionan a varios precursores, pero el que más me interesa destacar aquí es Mallarmé, que en 1897 había modificado el concepto de lo que es un poema al publicar *Una tirada de dados jamás abolirá el azar*, un texto que dependía enormemente de lo visual, de la disposición de las palabras en la página.[141] Otro de los precursores citados es Apollinaire, que también trabaja con el espacio de la página en sus famosos caligramas. Como ya vimos, en «Zona» Apollinaire habla de «los prospectos los catálogos los carteles que cantan en voz alta», y dice que «ahí está la poesía». Los concretistas brasileños se inspiran, desde luego, en el diseño publicitario: en la expresión sintética de la publicidad y en sus estrategias visuales. Parecen tomar a Apollinaire al pie de la letra, convertir en literal lo que en él era al menos parcialmente irónico: el poema funciona como un póster.

Por otro lado, es importante insistir en que no renuncian a la «carga semántica» del lenguaje: pretenden disfrutar de «las ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra». En este sentido, afirman que «la poesía concreta aspira a ser el mínimo común múltiplo del lenguaje, de ahí su tendencia a la sustantivación y a la verbalización», es decir, exactamente lo contrario que defendía Stein con unos propósitos de fondo similares. Asumen, pues, «una responsabilidad integral frente al lenguaje. realismo total. contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonista». Y emplean una estrategia «analógica, no lógica-discursiva».[142]

Se trata de ideas que ya nos hemos encontrado anteriormente, pero que al resurgir en distintos contextos producen resultados estéticos distintos. En relación con estos constantes renacimientos, veamos un poema de Haroldo de Campos que creo que apenas necesita comentarios:

se
 nace
 muere nace
 muere nace muere

 renace remuere renace
 remuere renace
 remuere
 re

 re
 desnace
 desmuere desnace
 desmuere desmuere desnace

 nacemuere nace
 muere nace
 muere
 se

Si la idea es subrayar la relación entre el renacimiento y la muerte, desactivar el dualismo, mostrar que la pluralidad y la linealidad son aparentes y que en un nivel más verdadero hay ciclo y unidad, es mejor que lo hagan las propias palabras con lo que las constituye a nivel formal: las letras. Separar el significado de la forma y expresar ideas a través del significado es reforzar el dualismo y la pluralidad. Sería contradictorio. Sería como exclamar: «¡Abajo las exclamaciones y las consignas!». Si se trata de afirmar que el contenido es inseparable de la forma, que está en la forma, es coherente hacerlo por medio de la forma. El lector lo capta a partir de lo más concreto del lenguaje: las letras.[143]

* * *

Lo que tienen en común todas estas ideas, lo que me interesa de ellas, es que, al plantear el tema de lo temático, el de la iluminación fugaz, el de la desconfianza en el lenguaje, muestran una manera de leer —de situarse frente a cualquier cosa que pueda ser interpretada, sea o no una obra de arte— que me parece imprescindible para abordar la poesía contemporánea. Una actitud de apertura, una orientación no intelectual sino sensorial e imaginativa, un gusto por la incertidumbre, lo desconcertante y el misterio.[144]

Frente a esta posibilidad, hay quien prefiere que lo lleven de la mano o recorrer un camino bien señalado. «Gauguin escribió que uno podía quedar “atrapado” por la “mágica armonía” de “una determinada disposición de colores, luces y sombras” —“la música del cuadro”— aun antes de conocer el tema», dice Kuspit en un pasaje que ya cité en el capítulo 2 y que continúa así: «Pero el público prefería ese tema, con todos sus detalles reproducidos con precisión, a su propia percepción imaginativa del mundo. Prefería una prescrita “perspectiva inflexible” a las elaboraciones reales de su propia imaginación “natural”».

Veamos ahora este fragmento de un ensayo de Eliot: «El uso principal del “significado” de un poema, en el sentido ordinario, puede ser (pues aquí hablo otra vez de algunos tipos de poesía, no de todos) satisfacer un hábito del lector, mantener su mente entretenida y tranquila mientras el poema hace su labor sobre él: de un modo muy similar, los ladrones imaginarios siempre llevan un buen trozo de carne para distraer al perro de la casa. Ésta es una situación normal que acepto. Pero las mentes de todos los poetas no funcionan así; algunos, asumiendo que hay otras mentes como las suyas, se impacientan a causa de este “significado” que les parece superfluo y se dan cuenta de que, por medio de su eliminación, es posible lograr otra intensidad». Lo que quisiera destacar aquí es que centrándose en el «significado» y empleando lo «normal» y lo «superfluo», uno puede mantener la «mente entretenida y tranquila», es decir, mantenerse en el plano de lo apolíneo. Pero la «intensidad» está en otra parte. Recordemos «la infinitud de las posibilidades» que mencionaba Kierkegaard.

Despojar a las palabras de su utilidad, abolir «el uso principal» del sentido, es un gesto que recuerda, por otro lado, a los *readymades* de Duchamp, que también suponen, en una de sus múltiples dimensiones, quitarle la utilidad a un objeto cotidiano y práctico para destacar sus aspectos estéticos.

* * *

En la relación entre las palabras y las cosas hay una paradoja fundamental y fundacional: un deseo de controlar —nombrar es definir, poner límites—, por medio del lenguaje, algo que se sitúa fuera del lenguaje. Es una utopía. La flexibilidad de los materiales lingüísticos permite un cierto acercamiento a ese horizonte, permite una ilusión de control. Y ahí cabe la contradicción, es decir, el empleo de otra lógica. Para crear un sistema lógico alternativo, hacen falta (y bastan) dos movimientos:

1. De la relación entre las palabras y las cosas se pasa a la relación entre las palabras y las palabras: la rima, la aliteración, la métrica, etc. El tema, la cosa, queda en segundo plano.
2. De la presencia de las palabras y las cosas se pasa a la ausencia del sentido: hay un deseo de construir algo que no se puede construir con palabras, cuya esencia es situarse fuera del espacio del lenguaje. Por eso el sentido del poema existe sólo como ausencia, o mejor dicho, como variaciones de un no estar. Las palabras no traen las ideas, las emociones o los objetos a los que se refieren, sino que son apenas la marca de su ausencia: el signo está en el lugar del referente, indicando indirectamente que el referente no está.

* * *

Los músicos, aunque compusieran obras para apoyar y realzar un texto, siempre han estado interesados por parámetros no referenciales: por la melodía, por la armonía, por el ritmo, por la ampliación de las formas, por tocar sin forma, por las capas de sonido, por el timbre, etc.[145] Los pintores, a partir del cambio de paradigma que comienza en la segunda mitad del siglo XIX y cristaliza en las vanguardias de las primeras décadas del XX, se dedican también a investigar abiertamente lo que siempre había sido su principal interés: el color, las texturas, la distribución del peso, las formas, la relación con lo que está fuera del marco, etc. Los poetas que deciden dejar de lado lo referencial y se dedican a experimentar con otros parámetros son peor aceptados. Parece que la función comunicativa del lenguaje es demasiado fuerte y las palabras se ven demasiado como signos, son demasiado esenciales para nosotros. Quizá por eso cueste dejar de lado su dimensión semántica. De hecho, yo diría que es imposible hacerlo.

Jlébnikov habla explícitamente de este conflicto entre el significante y el significado en los siguientes términos: «La palabra [...] lleva una doble vida. A veces simplemente crece como una planta [...] en este caso, el elemento sonoro tiene una existencia autónoma, mientras que la partícula de sentido nombrada por la palabra permanece en la sombra». Otras veces la palabra está al servicio del sentido, y entonces el sonido deja de ser «todopoderoso» y «autocrático». Y un poco más adelante dice: «Esta lucha entre dos mundos, entre dos poderes, persiste eternamente en cada palabra». El deseo de escritura quizá sea un deseo de superar ese conflicto,[146] de que ambas posibilidades estén potenciadas al máximo. Pero también podríamos decir, y quizá éste sea el caso de Jlébnikov, que lo que se desea es mantener vivo el conflicto y contribuir a que sea lo más violento posible.

* * *

Ya he comentado algo sobre la emancipación de la música, sobre ese largo proceso que la llevó a lograr la autonomía de la palabra. Sin duda, Hanslick fue el primero que formuló esto con claridad y contundencia, pero probablemente sea Stravinski quien represente, al menos para la mayoría de los músicos, estas ideas. «Considero que la música, por naturaleza, es esencialmente incapaz de expresar nada en absoluto», afirmaba Stravinski en 1935, ochenta años después de la publicación del libro de Hanslick. «La expresión nunca ha sido una propiedad inherente a la música. Ése no es en absoluto el propósito de su existencia».

Estas ideas, y otras equivalentes para el campo de la poesía y el lenguaje, fueron sumamente valiosas en su momento. Permitieron, como ya he dicho, tomar conciencia de ciertas limitaciones y ampliar el campo de acción de las artes. Pero también tienen un límite. Si pensamos en la pintura abstracta y la emancipación del color, por ejemplo, vemos que, por mucho que se independice del tema o de la representación, su autonomía no es absoluta: hay una innegable simbología del color en nuestra cultura, como en muchas otras. Lo mismo pasa con las formas: un triángulo, un cuadrado y un círculo, por ceñirnos a lo más básico, generan asociaciones psicológicas convencionales por mucho que no imiten nada que esté fuera de la obra. La parte superior del lienzo no es igual que la parte inferior, el centro o los lados. Incluso si nos situamos en el plano más literalmente material, el óleo tiene un peso psicológico diferente del de la acuarela.

Si esto pasa en los ámbitos de la música y la pintura, ¿cómo no iba a pasar en el de la palabra? Para empezar, algunas consonantes son más duras que otras, algunas vocales son más tensas que otras, algunos grupos fonéticos remiten —queramos o no— a palabras que los contienen: generan

asociaciones, es decir, sentido, por mucho que tratemos de suprimir la función referencial. No hay nada, en el plano del lenguaje, que pueda no significar. Incluso aunque inventáramos «palabras», las letras que tendríamos que emplear nos transmitirían algo, nos harían pensar en otras palabras o en otros idiomas.

* * *

Los formalistas rusos pasan de la desfamiliarización a la «desautomatización» de las expectativas del lector. Según Yuri Lotman, cuanto mayor entropía haya en un texto, es decir, cuanto más impredecible sea, más información podemos encontrar en él, es decir, más lejos puede ir la interpretación.

Lotman distingue entre la «estética de la identidad» y la «estética de la oposición». En la primera, hay una identidad entre el código del emisor y el del receptor, es decir, emisor y receptor comparten lenguaje, o las expectativas del segundo encajan con las intenciones del primero. Esta estética es característica del folklore, de la Edad Media y del Clasicismo. En la segunda, que Lotman atribuye al Romanticismo, al Realismo y a las vanguardias, entre ambos códigos hay una oposición, una discordancia.

Esto tiene que ver con otra distinción, la que establece Barthes entre «textos de placer» (los que confirman la visión del mundo y de sí mismo que tiene el lector) y «textos de goce» (los que cuestionan dicha visión).

Los conceptos de placer y goce proceden de Jacques Lacan, que llama placer a lo que se obtiene cuando se rebaja la tensión de la psique, mientras que el goce «es siempre del orden de la tensión, del forzamiento, del gasto, incluso de la hazaña».

Estas oposiciones binarias tienen una evidente relación con las categorías que empleó Nietzsche para hablar de estética y que ya aparecieron en el capítulo 3: lo apolíneo y lo dionisiaco, que a su vez podrían emparentarse con la distinción kantiana entre lo bello y lo sublime. Lo bello tiene que ver con la tranquilidad, el vitalismo, la alegría; lo sublime, con el asombro, el terror y la melancolía.^[147] «La noche es sublime, el día es bello», dice Kant.^[148]

Por supuesto, todo esto tiene que ver con la luz y la oscuridad, con la comprensión racional frente a la comprensión intuitiva o inconsciente. Se trata de dos maneras de leer y de escribir.

* * *

Igual que el lenguaje ya no se considera un mero vehículo para transportar ideas o emociones previas a él, sino el lugar en el que se forman las ideas, el poema ya no se concibe como una plasmación de pensamientos y sentimientos, sino como un espacio cargado de tensión en el que se puede empezar a construir el sentido: un detonante para la construcción del sentido.

Centrarse en la materialidad del lenguaje es una manera de generar extrañeza, de desfamiliarizar algo que no sólo empleamos cotidianamente, sino en lo que confiamos y depositamos nuestra identidad: las palabras. Esto supone un rechazo del Simbolismo, pero también del simbolismo. Es decir, se propone un empleo de las palabras de modo que no funcionen como símbolos. Pero esto es imposible. Cuando Stravinski dice que la música no es capaz de expresar o de representar nada, se equivoca. Es cierto que ni los sonidos ni sus combinaciones tienen un significado intrínseco, en sí mismos, pero pueden adquirir significado por medio de la costumbre o la convención.^[149] De hecho, esto es en buena medida lo que

sucede en todos los parámetros de la música. Los pulsos rápidos tienen un valor distinto de los lentos, la gran actividad rítmica tiene un efecto psicológico distinto del silencio, las disonancias tienen repercusiones afectivas distintas de las consonancias, los súbitos contrastes tímbricos o dinámicos producen una impresión muy distinta de la que produce la uniformidad. La música, en ese sentido, es potencialmente igual que el lenguaje verbal. Nada es un símbolo *per se*. El estatus de símbolo es atribuido socialmente. Si convenimos que la tonalidad de mi bemol significa angustia, significará angustia para todos los que conocen la convención. Pero la música no sólo es capaz de funcionar como un lenguaje con un código y unas convenciones, sino que siempre ha funcionado así en alguna medida. Aristóteles, por ejemplo, dice que «cada tipo de melodía o modo produce sistemáticamente un determinado efecto», y que «la gente, al oírlas, se siente afectada de diferentes maneras y no tiene los mismos sentimientos respecto de cada una de ellas». Una escala induce el dolor y el recogimiento, otras dan lugar a sentimientos voluptuosos, otras causan un estado de «equilibrio y serenidad», otra genera «entusiasmo». Para los griegos, saber escuchar música era conocer estos códigos y reaccionar ante ellos. Los timbres de los instrumentos, en el plano más material de la música, se asocian con sentimientos o estados de ánimo. El arte contemporáneo ha realizado un esfuerzo consciente para alejarse de esta concepción de la escucha, de la lectura y de la contemplación de las obras, y ha conseguido hacerlo, legitimando un deseo que siempre había existido entre los artistas y dando por el camino algunos frutos extraordinarios.

Sin embargo, por mucho que se intente despojar a las palabras de referencialidad, seguimos percibiéndolas como símbolos de algo. Cuando el trabajo con lo simbólico es complejo, como en el caso de *La tierra baldía*, se generan múltiples asociaciones y ecos, lo cual abre enormemente el sentido de la obra, pero siempre hay una relación con *algún* referente. Cuando el texto se aleja de lo temático, prescinde de la dimensión referencial de las palabras y se centra en su materialidad —es decir, cuando se divorcia del diccionario y pretende no regirse por un código—, lo hace tratando de crear un espacio sin referentes definidos. Pero no se puede evitar asignar *algún* sentido.

«No hay ninguna forma que no tenga significado y “no diga nada”. Todas las formas del mundo dicen algo», afirma Kandinski. El ser humano, como escribe Baudelaire, atraviesa un «bosque de símbolos» que lo contemplan con familiaridad. Recordemos a Cassirer: «El hombre es un animal simbólico». Cuando las cosas no tienen un sentido asignado de antemano, se lo asignamos nosotros mediante el reflejo interpretativo, resultado de haber vivido desde hace milenios en una cultura que busca el significado de todo. Lo semántico, como dice Yuri Tinianov, siempre desempeña alguna función, aunque sea menor.

«Lo real es sólo la base. Pero es la base», escribe Wallace Stevens. Unas páginas atrás sugerí que el arte, antes que expandir sus límites, busca conocerlos. Tal vez una de las ideas que podemos extraer de todo esto es que, al menos hasta el momento, la función referencial del lenguaje parece ineludible. No existe nada «en sí mismo», no hay nada que no aluda a otra cosa. El mundo está «cargado de sentido en grado máximo».[150] Las cosas se constituyen en relación con otras cosas, significan por su posición en una estructura. La autonomía, la independencia y la libertad, así en el arte como en la vida —si es que son cuestiones distintas—, tienen límites.

Esta libertad tiene que ver, como he repetido varias veces, con el abandono de la dimensión racional. «La música está por encima del pensamiento», dice Delacroix. No hace falta entenderlo todo racionalmente, pero sí que hay que entender algunas cosas. Por ejemplo, que no se trata de entenderlo todo racionalmente; o cómo funciona la asignación de sentido; o con qué elementos

trabaja la poesía contemporánea, y con qué actitud debemos —o quizá sería mejor decir con qué actitud no debemos— enfrentarnos a ella.

Por último, un poema, además de lo que pueda significar por medio del contenido de sus palabras, de su sonido, de su sintaxis, de su aspecto o de cualquier otro de sus elementos, significa «esto es un poema», lo cual indirectamente significa algo de la cultura cuyos poemas son así. Hay correspondencias implícitas. Establecemos una relación entre *La Primavera* de Botticelli y el Renacimiento, entre *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix y el Romanticismo, entre *Madame Bovary* y el siglo XIX, entre *Fuente* y las primeras décadas del siglo XX. Cualquier obra contemporánea, de este modo, y al margen del sentido particular que podamos darle, o de que pretenda situarse al margen del sentido, significa algo: nos ofrece un espacio vacío que no podemos evitar rellenar con una imagen de nuestro mundo.

NOTAS

- [1] «La escritura es una forma de oración», dijo Franz Kafka. Y también: «El arte, como la oración, es una mano tendida en la oscuridad».
- [2] Las nueve musas, por cierto, son hijas de Mnemósine, la diosa de la memoria, de modo que el mito también señala la importancia de conocer el pasado, el peso que tiene la tradición en cualquier actividad creativa.
- [3] Y otra, muy anterior, es de David Hume: «La belleza de las cosas está en el espíritu de quien las contempla».
- [4] Jakobson no dice que la poesía implique que el lenguaje llama la atención, como se ha interpretado a veces, sino que califica de «poético» este modo de emplear las palabras.
- [5] En el capítulo 4, «La ironía y lo prosaico», veremos algunos intentos de explorar la zona en la que esos dos lenguajes no se distinguen.
- [6] Walter Benjamin, hablando de los surrealistas, dirá: «Podremos penetrar el misterio sólo en la medida en que nos crucemos con él en lo cotidiano, a través de una mirada dialéctica que perciba lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano».
- [7] Esto es exactamente lo mismo que dice Yeats sobre el castaño y el baile.
- [8] En un ensayo posterior, Adorno afirmó que «quizá fuera un error decir que después de Auschwitz ya no se podía escribir poemas», pero que era pertinente plantearse «si se podía seguir viviendo después de Auschwitz».
- [9] Con el permiso de Arnold Schönberg, que dijo que «si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte».
- [10] Luciano Berio cuenta que una vez Jakobson le preguntó: «Dígame, Berio, ¿qué es la música?», y él le contestó que «todo lo que escuchamos con la intención de escuchar música». Es decir, pone el énfasis en la recepción. El arte necesita que el público esté despierto para poder despertarlo.
- [11] «No es exactamente una cuestión de profundidad, sino otro / tipo de experiencia», escribe George Oppen.
- [12] Gérard de Nerval había afirmado: «Creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea verdadero». Siempre pensamos en un tipo de loco —Don Quijote— que confunde la imaginación con la realidad. La poesía advierte que hay otra clase de locura, o sesgo, o rigidez, que consiste en no darse cuenta de que lo imaginario no está desvinculado de lo real.
- [13] Y ¿por qué nos resulta más fácil pensar en jardines reales con sapos imaginarios? Se me ocurre que esto es lo que aspira a presentar la prosa.
- [14] Ni siquiera: Wade Matthews cuenta que en la época de la invención del automóvil, en Inglaterra lo llamaban *horseless carriage* (coche sin caballos).
- [15] «Todo lo celeste pasa rápido, pero no en vano», escribe Hölderlin.
- [16] Rimbaud había escrito quince años antes —en 1871— que «es un error decir “yo pienso”; deberíamos decir “se me piensa”».
- [17] Etimológicamente, criticar es «separar» y «decidir», y crítico es quien tiene la capacidad de emitir juicio; es decir, se trata de analizar, cuestionar, poner en crisis, suspender temporalmente la confianza.
- [18] Las traducciones de los poemas son más salvo cuando se indica lo contrario.
- [19] La costumbre de «entenderlo todo» (quiero decir, de creer que lo entendemos todo) al emplear el lenguaje hace que cuando hay algo que no se entiende, ocupe el primer plano y tape todo lo demás. Se sobredimensiona lo oscuro. Es un mecanismo psicológico muy interesante.
- [20] «Que mis labios sean como una hilera de hormigas, / mis dientes como una manada de elefantes, / mi lengua como una ola que rompe», dicen unos versos de la rica tradición oral de la poesía malaya. Las hormigas, en ese contexto, son rojas, pero igual Shakespeare estaría contento con la creatividad de estas comparaciones, que en Occidente suenan muy originales, aunque no sé si serán lugares comunes allí.
- [21] Podríamos decir que el sentido es lo que no se puede parafrasear. En esta línea, hay quien dice que la poesía es lo que se pierde en una traducción. También hay quien dice que es lo que se conserva en una traducción. Las dos cosas son ciertas.
- [22] Como vemos aquí, los pintores también tienen problemas con la «visión convencional» del público, en contra de lo que afirmaba Mallarmé sobre la desventajosa posición de la poesía frente a las demás artes. Schönberg dijo que si necesitaba al público era sólo por una cuestión acústica, pues la música, en una sala vacía, «suena incluso peor que en una sala llena de gente vacía».

[23] Quizá se podría añadir que lo complementa.

[24] Un símbolo siempre depende del contexto, en realidad: la cruz es una representación *convencional* del cristianismo; si no conociéramos esta convención, es decir, sin contexto, no podríamos entender su significado. Pero algunos símbolos se apoyan en contextos universales, que todos compartimos, y otros en contextos propios de una cultura o de una época o directamente privados.

[25] La «tenebrosa tormenta» y la «estruendosa tormenta», por ejemplo, aunque no pensaba en esto en el momento de escribir estas líneas. Desde luego, esta semejanza se da sobre todo en la traducción (en sus idiomas originales son *ténébreux orage* y *howling storm*), pero hay muchas otras.

[26] Rimbaud también tradujo esa idea a su lenguaje: «La verdadera vida está en otra parte».

[27] Qué ganas de traducir «gran carretilla / roja» para mantener una estructura completamente simétrica (de cuatro heptasílabos) similar a la de la versión original.

[28] Pound también dice que «la buena poesía nunca se escribe como se escribía veinte años atrás». Pero ya lo había dicho Rimbaud unos cuarenta años antes: «Hay que ser absolutamente moderno» y «Hay que reinventar el amor». Paul Gauguin, en la misma línea, escribe en 1895 que «en arte sólo hay revolucionarios y plagiarios». Schlegel, casi doscientos años antes que Gauguin, afirma: «Todas las grandes verdades de todo tipo son completamente triviales y por eso no hay nada más importante que expresarlas siempre de una manera nueva y, si es posible, cada vez más paradójicamente, para que no olvidemos que siguen existiendo y que nunca podrán ser expresadas por completo». Y Horacio, mil ochocientos años antes que Schlegel, ya había valorado el momento en que «una asociación ingeniosa convierte en nueva una palabra ya conocida». El interés por la novedad no tiene nada de nuevo.

[29] Desde la Viena de Freud, y defendiendo un método de trabajo radicalmente distinto de la asociación libre que proponen los surrealistas, Schönberg le había escrito a Kandinski unos años antes que «el arte surge del inconsciente» y que lo que uno debe expresar no es «su gusto, ni su educación, ni su inteligencia».

[30] Y no sólo el poeta. «Las metáforas atrevidas del ayer son los clichés de hoy», dice Arthur Koestler. Y parece que Voltaire afirmó que «el primero que comparó a una mujer con una rosa fue un poeta; el segundo, un imbécil».

[31] Se cuenta que Pablo Picasso, irritado cuando alguien le preguntó qué significaba una de sus obras, dijo: «¡Vaya al jardín y pregúntele a la rosa qué significa! ¿Por qué la gente me pregunta por el significado? Si la rosa puede existir sin ningún significado, ¿por qué no pueden mis pinturas simplemente ser?». La tradición de emplear la rosa como símbolo de un símbolo al que se desea despojar de su carga simbólica es antigua. Su más famosa expresión son los versos de Angelus Silesius: «La rosa es sin porqué, / florece porque florece».

[32] Julián Ríos, que ha trabajado mucho esta dimensión, titula uno de sus libros *La vida sexual de las palabras*. Y Stein, comentando ese verso que aparece con ligeras variaciones en varios de sus textos, dice que cuando lo escribió estaba «acariciando completamente un sustantivo».

[33] Existe un término para referirnos a lo contrario de esta falta de subordinación de las oraciones o las ideas. Es la «hipotaxis», que designa el exceso de recursos subordinantes o, dicho de otro modo, las relaciones demasiado explicadas.

[34] Recordemos que «texto» significa etimológicamente «tejido», es decir, que el término señala las relaciones entre los distintos hilos.

[35] «Nunca pinto una obra de arte. Todos mis cuadros son investigaciones», dijo Picasso.

[36] Las ideas de Freud, de algún modo, justifican el interés que los poetas han sentido siempre por esos nuevos todos, por esos espacios, ya que muestran que son cualquier cosa menos irrelevantes. «Absurdo, sólo tú eres puro», dice un verso de César Vallejo.

[37] Robert Louis Stevenson habla de «la espectral irrealidad de los libros realistas». El realismo es una serie de convenciones tan profundamente arraigadas que suelen pasar inadvertidas y confundirse con la realidad.

[38] El sonido de la lluvia —la confusión y el desorden de ese sonido— parece afinar los sentidos. Quizá la lluvia imponga un acallamiento objetivo en el campo, pero también nos prepara para una escucha más activa, nos permite escuchar con mayor nitidez.

[39] Este volumen, que incluye el poema antes citado, apareció en 1917. El hecho de que Eliot titule así el libro en lugar de «Prufrock y otros poemas», es decir, que considere que los poemas son observaciones, expresa con contundencia 1) que en una de sus dimensiones, el poema funciona como un laboratorio o espacio de experimentación y crítica, y 2) el interés que sienten algunos poetas por el papel de la percepción y lo sensorial en los procesos de asignación de sentido.

[40] El punto y coma que he puesto en la traducción —en el original, Eliot pone una coma— estimula esta tercera lectura.

[41] Se trata de una ilusión que, además, fomenta una forma de mirar: la perspectiva sólo funciona si el espectador está inmóvil.

[42] Pero hay una formulación muy anterior, nada menos que de Édouard Manet, inspirador del Impresionismo: «Cuanto más plano, más artístico».

[43] «El padre de todos nosotros», lo llamó Picasso.

[44] Y continúa: «El material de nuestro arte está ahí, en lo que piensan nuestros ojos [...]. Si respetas la naturaleza, ésta siempre desplegará su significado ante ti» (no está muy lejos de la idea de Hopkins sobre la intensidad de la mirada).

[45] El barro es sucio en la cocina, no en el jardín, añade Mary Douglas; la comida es sucia en la cama, no en el plato.

[46] Es decir, dos años antes de que apareciera «La canción de amor de J. Alfred Prufrock». Lo menciono por la omnipresente mesa de disección, por supuesto.

[47] La posición de ingenuidad tiene que ver con no intentar dirigir el sentido del texto, con darle un espacio a la subjetividad, a la imaginación, a la creatividad del lector. Esto es un gesto político, desde luego. Es concebir la escritura, o el arte, no como la manifestación de una sensibilidad individual, sea genial o no, sino como un lugar de encuentro en el que es bienvenido todo el que quiera aportar algo. En este sentido, Adrienne Rich habla de contemplar «la verdadera naturaleza de la poesía. El deseo / de conectar. El sueño de una lengua común».

[48] En cuyo «Prólogo», por cierto, leemos que «el sentido es una entidad inexistente».

[49] Lo de crecer y empequeñecer es una alusión a *Alicia en el país de las maravillas*. Deleuze toma a Lewis Carroll como ejemplo del trabajo con otra lógica, con lo paradójico («la afirmación de los dos sentidos a la vez»; «la paradoja es en primer lugar lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero después es lo que destruye el sentido común como asignación de ideas fijas»); los surrealistas, por cierto, también citan a Carroll, al que toman como uno de sus modelos.

[50] Tomás Segovia afirma que «el Romanticismo es nuestro clasicismo».

[51] Ya vimos que Wittgenstein dice que lo místico es el deseo de ir más allá de esos límites. Desde luego, este planteamiento tiene que ver con el zen y otras propuestas de trascender la lógica y lo racional. Hablaré más sobre esto en el capítulo 6.

[52] Pero siempre comparamos. Poner una cosa al lado de otra suscita las comparaciones, aunque no se hagan explícitas en el texto.

[53] Que también podríamos llamar lo profundo; aquí las metáforas parecen contradecirse, aunque quizá lo que tratan de señalar una vez más es que lo superficial carece de valor.

[54] Un lugar común sobre el arte es que los artistas mediocres toman ideas prestadas, mientras que los grandes artistas las roban. He visto esta frase atribuida, con pequeñas variaciones, a Eliot, Picasso y Stravinski. Parece que no es de nadie. O quizá unos se la roben a otros. En cualquier caso, la idea es interesante: los poetas suenan falsos cuando recurren a fórmulas ajenas, más o menos gastadas; robar, en cambio, supone apropiarse definitivamente de algo, hacerlo propio.

[55] Paul Ricoeur acuñó este término para referirse a Marx, Nietzsche y Freud, cuyas ideas se basan en una fuerte y argumentada desconfianza. Sospechan de la conciencia, de nuestra percepción de lo real y de los mecanismos de asignación de sentido.

[56] Los románticos alemanes, por ejemplo, expresan un claro malestar con la normalidad, lo cotidiano, la monotonía, el orden impuesto por lo racional.

[57] Es lo contrario de lo que hace Don Quijote con Aldonza-Dulcinea, pero el impulso de Cervantes y Joyce es, en mi opinión, exactamente el mismo: combatir la deificación de la realidad que se asocia con el arte y la literatura.

[58] Cuarenta años antes, en 1913, Apollinaire había publicado un manifiesto titulado «La antitradición futurista».

[59] Unos treinta años antes, Eugenio Montale había escrito que «los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / de nombres poco usuales: boj, ligustro o acanto» y que él prefería «los caminos que conducen / a herbosas zanjas» y «llevan a las huertas, entre los limoneros».

[60] La repetición es un elemento fundamental de la poesía de todos los tiempos, como veremos en el próximo capítulo, pero Parra la emplea de una manera claramente contemporánea.

[61] Hasta el punto de que marca, para algunos estudiosos, el comienzo del Romanticismo inglés. Otros autores lo sitúan en 1789, sugiriendo que su detonante es la Revolución francesa. Desde luego, los románticos proponen una estética de la libertad, la igualdad y la fraternidad.

[62] Dante ya había propuesto algo similar casi quinientos años antes en su tratado inconcluso *De vulgari eloquentia*, en el que defendía la conveniencia de escribir en las lenguas vernáculas, abandonando el latín, y afirmaba que había «temas que son dignos de ser tratados en la lengua vulgar», que tiene la ventaja de ser «natural» y «más noble». Hay que decir también que esta nobleza que valora Dante lo aleja de las ideas de Wordsworth, que aspira ante todo a la expresión de lo «común» en un lenguaje «que no difiera del de la buena prosa».

[63] Frases o versos que se leen igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. El más conocido en nuestra lengua es «Dáble arroz a la zorra el abad». Al principio del libro, para dar un ejemplo de la función poética, me permití colar un palíndromo mío: «Aroman ese deseo o ése desenamora». Quizá el palíndromo más redondo sea «Sé verla al revés», por la manera en que se acoplan forma y contenido, por cómo la frase se refiere a sí misma. Desde mi punto de vista, el palíndromo plantea unas exigencias formales similares a las que plantea el poema rimado y medido y puede generar unos resultados muy estimulantes; es un caso muy claro de cómo la aplicación estricta de unas reglas puede generar textos bellos e ideas originales, llevándonos a explorar espacios que de otro modo no exploraríamos.

[64] Así se conoce al grupo de escritores románticos que se reúne en torno a las figuras de Wordsworth, Coleridge y Robert Southey. Quizá alguien piense, al escuchar por primera vez este poético nombre, que es una metáfora de algo, y quizá se decepcione al enterarse de que el prosaico motivo por el que se llamaron así es que vivían en el Distrito de los Lagos, una región de Inglaterra.

[65] De hecho, el título *Baladas líricas* es paradójico e irónico. La balada es una forma poética esencialmente narrativa y popular, mientras que lo lírico es un enfoque esencialmente intimista y culto. Es como si hubieran titulado el libro «Poemas prosaicos».

[66] Por supuesto, este combate también se libra en disciplinas como la música y las artes visuales y, como no podía ser de otra manera, en la novela. Cierta visión de la novela podría incluso *definirla* como una lucha contra la poetización del mundo. Curiosamente, las vanguardias, herederas del Romanticismo, también combaten la deificación supuestamente romántica.

[67] Insisto: uso la palabra «crítica» en su sentido de análisis, además de cuestionamiento.

[68] Y se refiere así al modo de escritura que más valora: «Esta confusión ordenada artísticamente, esta encantadora serie de contradicciones simétricas, esta alternancia, maravillosamente constante, entre el entusiasmo y la ironía». Recordemos que el origen etimológico de la palabra «entusiasmo» es *entheos*, es decir, posesión divina; la ironía, en cambio, consiste en estar desprovisto de dioses, en dudar, en no apoyarse en la fe.

[69] Según I. A. Richards, la ironía permite alcanzar un «equilibrio entre impulsos opuestos» y convertirlos en complementarios.

[70] Coleridge, por cierto, afirma que «la poesía en realidad no es la antítesis de la prosa, sino de la ciencia. La poesía se opone a la ciencia, y la prosa a la métrica». Y luego dice que el objetivo de la ciencia es llegar a la verdad y *comunicarla*, mientras que el de la poesía es transmitir placer. Para hacer una comparación entre la ciencia y el arte, yo partiría de la idea de que la racionalidad es común a todos los seres racionales, por eso los caminos de la ciencia son necesarios: alguien, antes o después, tenía que inventar la rueda o descubrir la ley de la gravedad. El arte, en cambio, es contingente: procede de zonas más individuales y apela a lo singular y concreto del receptor. Parece que de esas zonas —como la de lo inconsciente— no se puede hablar desde un plano racional: los discursos creados con elementos racionales no dan cuenta de ellas (Herder afirma que la razón se rige por la causalidad, es decir, contempla procesos previsibles, pero la creación artística no, y por eso no puede ser comprendida con un enfoque exclusivamente racional). Del mismo modo, dichos discursos tampoco pueden conmover esas zonas en el receptor.

[71] Traducción de Gerardo Beltrán y Abel Murcia.

[72] En este capítulo he hablado en varios momentos de «la verdad», en relación con los clichés y con que la aceptación de una verdad prosaica se puede considerar un gesto poético; también hemos visto que Coleridge, Rothko y Parra se refieren a ella, y volverá a aparecer un poco más adelante en un poema de Casado. Kierkegaard también habla de la franqueza: «La presencia de la ironía no supone necesariamente que la franqueza quede excluida. Sólo los profesores auxiliares creen eso», dice irónicamente. Por cierto, me parece muy llamativo que en sus respectivas y brevísimas enumeraciones de profesiones, tanto Szymborska como Parra incluyan a los profesores.

[73] «Nunca se toca un tambor sin un propósito», le explicó un músico de Nueva Guinea a un misionero.

[74] Para Shklovski, «la duración de la percepción» y «prolongar la atención» son efectos fundamentales de las obras de arte. Cincuenta años más tarde, Derrida introducirá su famoso concepto de *différance*, un término que sintetiza dos acepciones del verbo «diferir»: aplazar o posponer y distinguirse o diferenciarse. Derrida sigue a Saussure, que afirmaba que lo que las cosas no son forma parte de su identidad —es decir, que la diferencia entre unas palabras y otras es la clave del significado— y sostenía que el sentido no está en los signos sino que viene dado por la estructura a la que los signos pertenecen —es decir, que la asignación de sentido no se completa nunca, se va posponiendo a medida que intervienen otros signos de dicha estructura—.

[75] Quiero aclarar que pienso que para poder apreciar una obra en su justa medida *siempre es muy necesario* conocer el contexto y todo lo que pueda iluminarla; pero que también pienso que hay una diferencia esencial entre las obras que funcionan *esencialmente* por el contexto y las que no.

[76] Los ejemplos que he puesto son de creadores clásicos y lejanos, pero diría que casi todos los poemas que aparecen en este libro son igualmente autónomos: no necesitan apoyarse demasiado en el contexto para funcionar.

[77] Frost también se manifestó en contra del humor («es una señal de miedo e inferioridad») y de la ironía («no es más que una clase de cautela»).

[78] Y con la música. «La analogía evidente es con la música», dice una de las frases que se repiten en el libro («la melodía requiere repetición»). También escribe Hejinian: «Cuando hablas, tocas un lenguaje» (*play a language*: tocar en el sentido de tocar un instrumento. Podría haber traducido más precisamente «interpretas un lenguaje», pero le quitaría prosaísmo a la frase). La música, podría decirse, siempre acaba igual: en la tónica, en un acorde que resuelve la tensión. Podríamos ampliar un poco el sentido de la idea de que el arte debe tender a la condición de la música incluyendo esta valoración del proceso —de lo que ocurre en el tiempo: un rasgo esencial de la música— por encima del producto.

[79] Y que ya aparece en la Biblia cuando Cristo dice que no hay que preocuparse por el día de mañana y recomienda vivir como los pájaros del cielo o los lirios del campo.

[80] Y uno de sus personajes dice que «la ficción no es mentira en absoluto, sino una representación verdadera de la forma en que distorsionamos la vida». Esta mirada irónica sobre la posibilidad de representar la vida es tan antigua como el deseo de representarla. Pensemos, por ejemplo, en *Las Meninas*, de 1656, obra que cuestiona los límites que separan el cuadro y la realidad y de la que Foucault dice que es una «representación de la representación», con palabras idénticas a las de Barth. El gesto de Velázquez es similar al de Cervantes que, cuarenta años antes, hace que unos personajes de la segunda parte de *El Quijote* comenten que han leído la primera parte. No es casual que esto le interese también a Foucault, que afirma que en ese momento «el texto se repliega sobre sí mismo»: otra manera de nombrar la ironía o, mejor dicho, otra manera en que ésta puede funcionar.

[81] Sacar las cosas de contexto puede ser una forma de desfamiliarizar lo cotidiano, pero también puede ser un método de banalización.

[82] En el capítulo 1 hablé de los efectos de combinar la precisión y la imprecisión y del «nombre exacto de las cosas». Creo que en algunas ocasiones, en relación con esto, el lenguaje prosaico se vuelve poético (llama la atención sobre sí mismo) por un exceso de prosaísmo e imprecisión. El título de la película *Gente en sitios*, de Juan Cavestany, me parece un buen ejemplo de esto. La función referencial tiene una intensidad bajísima, lo cual hace que suba la de la función poética.

[83] Esta estrategia compositiva también aparece en «Mientras por competir con tu cabello», el soneto de Góngora que mencioné en el capítulo anterior, y en muchos otros poemas, por supuesto.

[84] «La forma es cualquier cosa hecha dos veces.» Cito la frase en inglés porque no logro traducirla al castellano de una manera que conserve su rotundidad y su concisión. Y me viene a la cabeza otra frase intraducible en relación con lo que se repite. Un músico de jazz hablaba sobre la manera de tocar de su banda y afirmó: «We never play the same thing once» («Nunca tocamos lo mismo una vez»).

[85] Por supuesto, sucede lo mismo con otros parámetros del poema tradicional, como la longitud de los versos, la acentuación, el tamaño de las estrofas o la forma que se elija, pero las limitaciones que impone la rima son las más evidentes.

[86] De un modo similar, George Bataille señala que «sin prohibiciones no hay erotismo».

[87] Ya he comentado algo sobre lo contingente de las obras de arte frente a lo necesario de los descubrimientos científicos. Cuando Eliot propone concebir la poesía como una huida de la personalidad, justifica el deseo de suprimir o al menos reducir el control autorial. Esta idea estará en el núcleo de algunas piezas de Tristan Tzara o de John Cage. El interés por la intervención del azar en la obra tiene que ver con la disolución del yo, con la conciencia del carácter inestable o ficticio de la identidad, pero también con el deseo de que la obra sea verdaderamente autónoma: de que se independice de su autor.

[88] Esto es así en la versión original. En la traducción, dejé eso de lado para centrarme en lo relativo a la imagen, que era el tema de ese capítulo. Si quisiera emplear ese poema en este capítulo para ilustrar la repetición de los elementos estructurales, la traducción sería muy diferente. Si quisiera emplearlo en el capítulo de lo prosaico, tal vez empezaría diciendo «Qué de cosas dependen».

[89] En «Galeones de abril» resuenan otras palabras de *La tierra baldía*. En la «mandolina desafinada» resuena «el agradable lamento de una mandolina»; en «Había algo ardiendo seguro» resuena «ardiendo ardiendo ardiendo»; en las ciudades «que no habían existido nunca» resuena «ciudad irreal». Es muy interesante leer paralelamente los dos poemas buscando más resonancias.

[90] La palabra *housewarming* (literalmente, calentamiento de una casa) es el término habitual para referirse a una fiesta de inauguración. Donde yo he escrito «sosa», Ashbery juega con la idea de la temperatura, diciendo *tepid* (tibia).

[91] El origen etimológico de «traducir», por cierto, es exactamente ése: llevar algo de un lugar a otro.

[92] Por supuesto, los paralelismos no son sólo temáticos, sino también estilísticos, estructurales —los capítulos se corresponden más o menos con los episodios de *La Odisea*—, rítmicos, simbólicos —la huida de las sirenas toma aquí forma de fuga (musical)—, etc.

[93] En realidad, no se debería hablar de un significado original: Catulo juega constantemente con los dobles sentidos y dos mil años después todavía se discute sobre lo que significan algunas partes de su obra. El sentido, insisto, nunca es estable.

[94] Podríamos decir que lo que se traduce aquí no es el significado, sino el significante. Se me podría objetar, por cierto, que hablo mucho de la importancia del significante, pero cuando traduzco sonetos me desentiendo de cuestiones como la rima y la métrica. He sugerido en varios momentos que a la hora de traducir uno tiene que tomar decisiones que siempre implican pérdidas. En el caso de los sonetos, creo que lo que dejo de lado no es el significante, sino algo que «no hace falta» traducir, algo de lo que no depende casi nada, un molde que el lector ya tiene incorporado y que, si se mantiene, implica que se pierdan muchas cosas, y sobre todo cierta naturalidad. Si viviera en la Baja Edad Media, cuando apareció el soneto, probablemente traduciría este molde. Aquí prefiero centrarme en lo particular de cada poema y dejar de lado lo que tiene en común con muchos otros.

[95] *Ouvroir de Littérature Potentielle*, «Taller de literatura potencial». Se trata de un grupo de escritores formado en Francia en la década de 1960.

[96] En el capítulo 1 hablé de un soneto hecho exclusivamente de símbolos, con el que Ullán sugiere que un soneto es una estructura, un ritmo, que el contenido «no importa». Hablaremos más de este desinterés por el contenido en el próximo capítulo.

[97] También nosotros nos desplazamos en el tiempo, hacia el pasado, al encontrarnos con algo repetido. La repetición tiene un efecto melancólico más o menos leve, más o menos consciente: nos vuelve a colocar donde alguna vez estuvimos o soñamos estar.

[98] Pensemos, por ejemplo, en tantos pintores cuyo principal cliente era la Iglesia y que, por ello, se veían impelidos a pintar escenas de la Biblia. Y no sólo el tema venía determinado por el cliente: la autoridad de la Iglesia llegaba a regular el uso de los colores que se podían emplear para los distintos objetos que aparecían en las obras, como el manto y la túnica de Cristo o de la Virgen, por ejemplo. Ya en el año 787 el Concilio de Nicea II establecía que eran «los santos padres» quienes debían decidir los elementos y su disposición en la obra, ya que «la idea y la tradición son de ellos, no de los pintores», a los que se dejaba exclusivamente el aspecto técnico.

[99] Se refiere explícitamente a la música frente a la poesía y la pintura.

[100] La antropología recoge numerosos ejemplos muy similares que parecen sugerir la universalidad de esta concepción de la poesía. Mencionaré el caso de Velema Daubitu, poeta-músico y visionario que vivió en las islas Fiyi y de quien se dice que empleaba en sus piezas «palabras arcaicas» que «sólo él comprendía».

[101] Del mismo modo, los bisontes de Altamira no parecen querer representar bisontes reales, sino la idea del bisonte.

[102] Por supuesto, si exigimos que también la trama sea realista, que lo narrado se pueda adecuar a nuestro concepto de la realidad, Homero y la Biblia, Dante y Shakespeare, Rabelais y Cervantes, por decir lo primero que viene a la cabeza, se van a la basura.

[103] En realidad, la conocida propuesta de Platón de expulsar a los poetas y los músicos de la república es un extraordinario homenaje indirecto a sus disciplinas: les atribuye un poder casi sobrenatural, que podría alterar el orden social (en realidad, Platón sólo quiere deshacerse de los que se apartan de lo apolíneo, de quienes no utilizan el arte con fines edificantes: no es toda la poesía ni toda la música lo que le genera rechazo). Lo cierto es que, en su contexto, el poder que se les atribuye es claramente sobrenatural. De Empédocles, por ejemplo, se decía que era capaz de controlar el clima, evitar las epidemias y resucitar a los muertos cantando sus poemas.

[104] Supongo que no hace falta insistir en que sabemos de sobra que la realidad no es lo que ven los ojos. Ya comentamos las ideas de Cézanne al respecto en el capítulo 3, pero además, como ha mostrado la óptica, el espectro de colores que capta el ojo humano es muy limitado: queda fuera todo el mundo infrarrojo, a un lado, y ultravioleta, al otro, de modo que lo que ven los ojos, o lo que registra la cámara, es apenas una parte de la realidad.

[105] Esta cita podría haber aparecido en el capítulo sobre la yuxtaposición.

[106] Esta cita podría haber aparecido cada vez que he comentado que el arte no se rige por la racionalidad. Parece inspirada por el *Arte poética* de Horacio, donde se plantea que «los poetas y los pintores siempre han gozado con justicia de la libertad de atreverse a cualquier cosa» (para, a continuación, tratar de limitar un poco esa libertad).

[107] Lo que por lo visto no llamó la atención de los inquisidores es que la reunión se celebrara en un edificio típicamente renacentista, desde cuyas ventanas se ve un paisaje urbano que no se adecúa en absoluto al contexto de la Biblia.

[108] Así piensa y escucha un poeta. Un pintor como Kandinski, por su parte, piensa y mira así: «Los primeros colores que me causaron una impresión fuerte fueron el verde claro, el blanco, el rojo carmesí, el negro y el

amarillo ocre. Estos recuerdos se remontan al tercer año de mi vida. Vi estos colores en diversos objetos que no recuerdo con tanta claridad como los propios colores».

[109] En el Renacimiento, el paisaje deja de ser el fondo sobre el que se narra una anécdota o un incidente y se convierte en protagonista de muchas obras. En el Romanticismo se acentúa esta tendencia, porque interesa más crear una atmósfera que contar una anécdota.

[110] Georg Lukács dice que «la esencia del arte es la forma», pues permite «crear coherencia» a partir de «todas las cosas que han sido profunda y eternamente ajenas entre sí antes y fuera de esta forma». Esta cita también podría haber aparecido en el capítulo 2, cuando comenté la idea de Reverdy sobre la relación «lejana y justa» que muestra una imagen y el concepto de belleza de Lautréamont.

[111] Como dice Paul Klee, «el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible».

[112] También habla de «versos sin palabras, o poemas sonoros».

[113] Estamos en 1916, durante la Primera Guerra Mundial.

[114] Lástima que no haya dicho «para cada mirlo».

[115] Por supuesto, el poema no está en alemán. Lo que quiero decir es que es imposible no leer desde alguna lengua, como es imposible no mirar desde algún lugar. El Cubismo intenta mirar desde varios lugares a la vez, aspirando a una especie de unidad. Este poema pide que se lo lea desde varias lenguas a la vez.

[116] ¿Mayo es el mes más oscuro?

[117] Velimir Jlébnikov soñó con un alfabeto en que las consonantes eran de metal y las vocales de cristal.

[118] La propuesta no es muy distinta de la que, en otros momentos y respondiendo a otros impulsos, hicieron Shakespeare o Jajepersenb.

[119] El texto, para estos autores, ha de ser un «ensamblaje sonoro-visual». A Kruchenij le interesa más el aspecto de las palabras y a Jlébnikov, el sonido.

[120] En el mismo sentido, Barthes se pregunta si el empleo de una tinta que no fuera negra no alteraría el significado de las palabras. En el experimento de Zeman se contesta implícitamente esta pregunta: todos los textos se presentan con la misma tipografía y el mismo color, ya que de lo contrario se podría alterar significativamente la experiencia de la lectura. Barthes afirma que «el color debería formar parte de esa gramática sublime e inexistente de la escritura: una gramática utópica y en absoluto normativa».

[121] Recordemos, de todos modos, que en dicho contexto, «poesía» no significa lo mismo que para nosotros, sino una obra de arte hecha con palabras.

[122] Traducción mía de una traducción al inglés de Jenny Tumas encargada por Marjorie Perloff. Quizá por eso no podamos captar la «extravagante mezcla de palabras rusas modernas, arcaísmos, palabras compuestas, palabras con letras omitidas, palabras en ucraniano y palabras inventadas» que según Vladimir Markov caracteriza este poema. El título *Los tres* es una referencia a los tres autores de los textos: Kruchenij, Jlébnikov y Elena Guro.

[123] «A pesar de estar en la vanguardia de la literatura, el Futurismo es un producto del pasado poético en la misma medida que cualquier otra escuela literaria de la actualidad». La cita es nada menos que de León Trotski. Octavio Paz se refiere al hecho de que las innovaciones artísticas se apoyan en el pasado con la sintética expresión de «la tradición de la vanguardia». En cualquier caso, creo que el rechazo hacia la estética establecida nunca se ha expresado con tanta virulencia y radicalidad como en el Futurismo; estos poetas llegan a afirmar que su alma ha sido «mancillada» por sus predecesores y que el lenguaje, si tiene que recordar a algo, debería recordar «a un serrucho o a la flecha envenenada de un salvaje». Vladimir Maiakovski dice que «El arte no es un espejo para reproducir el mundo, sino un martillo con el que golpearlo».

[124] En dos manifiestos aparecidos en 1913, los italianos hablaban de «las palabras en libertad» y los rusos de «la palabra por sí misma».

[125] La palabra «zanzibar», que aparece en «Gadji beri bimba», quizá sea un homenaje a Rimbaud, pues Zanzíbar era un sitio al que por lo visto deseaba intensamente viajar.

[126] Una de las mejores expresiones que conozco de esta sensación es el título de un libro de Carlos Piera: *De lo que viene como si se fuera*.

[127] Barthes, por ejemplo, se refiere a la *ilusión alfabética*, la creencia de que la escritura es una plasmación realista de los sonidos del habla, una «traducción» fiel, y menciona los ideogramas chinos (que tanto le gustaban a Pound) como alternativa: una escritura que no se basa en los fonemas. En los ritos religiosos de la antigua China, continúa Barthes, el habla servía para dirigirse a los espíritus benignos y la escritura se empleaba para comunicarse con los malignos.

[128] Dice Antonio Gramsci: «En su campo, el campo de la cultura, los futuristas son revolucionarios. En este sentido, es probable que pase mucho tiempo antes de que la clase trabajadora logre hacer algo más creativo que lo que han hecho los futuristas».

[129] Digo que se refuerza porque esa imagen ya existía antes, desde luego. Lo que representa Auschwitz tal vez

sea un extremo, pero conocemos muchos casos anteriores de genocidios, torturas y atrocidades. También es muy anterior el rechazo por el adorno (podemos leer en este sentido el soneto de Shakespeare, por ejemplo). Ya en el siglo XX, Amy Lowell, en un manifiesto del Imagismo publicado en 1916, proponía «emplear siempre la palabra exacta, no la casi exacta ni la meramente decorativa», pero quizá fuera Adolf Loos quien lo expresara con mayor dureza cuando, en «Ornamento y delito», un artículo de 1908, afirmó que el adorno es una señal de degeneración moral.

[130] Esta clase de juegos es característica de los poetas que trabajan la materialidad del lenguaje (dan ganas de añadir «es decir, de todos los poetas», pero sería falso). Uno de los libros de Bernstein se llama *A Poetics* (una poética), pero en el interior el título aparece todo en minúscula y sin separación: *apoetics*, es decir, «apoética», término que hace pensar en una poética sin leyes fijas.

[131] ¿O no hace falta elegir entre estas opciones porque todas las anteriores son correctas?

[132] En el sentido de «El límite sin puerta», que por lo visto sería una traducción mejor, ya que en el título original chino no hay ningún término que aparezca dos veces. Por otro lado, «La puerta sin puerta», aunque se aparte de la literalidad, es un muy buen título para un libro como éste, ya que refleja lo paradójico, alógico y desconcertante del zen.

[133] En otro *koan*, un monje dice: la bandera se mueve. Otro monje dice: el viento se mueve. Y entonces pasa un maestro y los corrige: ni la bandera ni el viento se mueven; es la mente la que se mueve. No estamos muy lejos de Yeats y su pregunta: «¿cómo podemos distinguir el bailarín del baile?».

[134] «Yo es otro», hablando de Rimbaud, es una declaración de guerra al dualismo.

[135] También los románticos lo buscaban. Tenían una «dolorosa percepción del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez», según Albert Béguin, que, rastreando los orígenes de estas ideas, llega al místico Meister Eckhart, que, en torno al año 1300, dice, en clara consonancia con el poema que veremos a continuación, «cuando no eres ni esto ni aquello, lo eres todo», y «el alma alcanza la pureza cuando se purifica de la fragmentación de la vida y entra en una vida unida».

[136] Yo no soy zen, desde luego, y mi libro tampoco lo es. Lo que sí me parece un poco zen, como he señalado ya, es el deseo de todo poema de alcanzar cierta unidad, de integrar todas sus dimensiones, de trascender el dualismo forma / contenido. Hay quien afirma que forma es contenido, aunque al mismo tiempo acepta la distinción entre significante y significado. Quizá lo que ocurra es que en una obra de arte, cuando en el lenguaje predomina la función poética, significante y significado se acercan, se confunden, difuminan sus límites; o, mejor dicho, encuentran la puerta, se contaminan más que nunca.

[137] Aquí la que escribe es la mano, no la razón.

[138] «Ser es ser percibido», dice George Berkeley. Y todo este pasaje, con las apariencias y las luces y las sombras, hace resonar también la concepción del mundo de otro ilustre representante del idealismo, Platón.

[139] La unidad a la que aspiran los románticos, desde luego, también se da en el terreno del amor. Hölderlin habla de «una unión más libre y hermosa» entre las almas de los amantes, y añade que «todos los seres volábamos, espiritualmente unidos». No hay sólo un encuentro entre dos enamorados, sino que cada uno de ellos alcanza la unidad con todo lo que existe. El encuentro amoroso tiene un lado místico innegable.

[140] Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, integrantes del grupo Noigandres. El nombre del grupo es un término que aparece en un poema de Pound haciendo referencia a una palabra que aparece en un poema de Arnaut Daniel, un trovador provenzal del año 1200. En el momento de la formación del grupo, la palabra «no significaba nada»: no se sabía si tenía un sentido que se desconocía o si era una errata. Sin duda, por eso había llamado la atención de Pound. Unas décadas después, el investigador Hugh Kenner afirmó que procedía de «d'enoigandres», algo como «protección frente al tedio». Lo cuenta en un poema el propio Augusto de Campos, que al enterarse de cuál era el significado de la palabra exclamó: «¡Menos mal!».

[141] Según Gerald Burns, «en *Una tirada de dados* la tipografía sustituye a la sintaxis como forma de establecer relaciones entre las palabras, es decir, como forma de organizar el material del poema». Y el propio Mallarmé escribe en el prefacio que la manera en que las palabras se sitúan en la página, sus distintos tamaños, los espacios en blanco, etc., deben tomarse como indicaciones para leer en voz alta el poema y para tener una visión unitaria de cada página. Gracias a todo esto «la ficción aflorará y se disipará con rapidez» y «se evita el relato».

[142] Creo que Sylvia Plath se refiere a algo parecido cuando escribe en su diario «Lo abstracto mata, lo concreto salva» (para anotar inmediatamente después: «mañana intenta invertir esta tesis»), aunque la contraposición que establece ella explícitamente es entre nuestras escalas de valores y nuestra forma de actuar en la vida cotidiana, y se plantea huir de las ideas para refugiarse en las cosas.

[143] De hecho, hay un movimiento heredero de Dadá llamado Letrismo. Su principal representante, Isidore Isou, proponía en 1946 una escritura centrada en las letras, las existentes y otras inventadas, con la intención de liberarlas de la «esclavitud» a la que las someten las palabras.

[144] «Los sentidos son para nosotros el puente entre lo inconcebible y lo concebible», dice August Macke. No sólo habla del misterio; también sugiere que el dualismo se resuelve por vía sensorial.

[145] En el siglo XIV aparece el *ars nova*, una nueva manera de escribir música que emplea disonancias, tiene una mayor sofisticación rítmica y presenta una mayor independencia de las voces que el *ars antiqua*, el estilo anterior. Se trata de una serie de novedades que dificultan la comprensión del texto, pero a la música le interesa el sonido más que el sentido, por lo que los músicos siguieron componiendo de este modo a pesar de que una bula papal, la *Docta Sanctorum Patrum*, prohibiera en 1324 el uso de estas técnicas en el contexto litúrgico por ocultar la melodía —es decir, el equivalente musical del tema— y las palabras, ocultamiento que causa «gran confusión».

[146] Recordemos las palabras de Valéry: «una vacilación prolongada entre el sonido y el sentido».

[147] Lo bello y lo sublime no son objetos o «textos», sino experiencias estéticas o sentimientos, y por lo tanto, hay un elemento subjetivo en ellos. Es decir, cada persona tiene propensión a una u otra experiencia. Barthes, en realidad, también dice que el hecho de que un texto sea de placer o de goce no depende sólo del texto, sino de la relación que se establezca entre el texto y el lector.

[148] Y también: «Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar adornado». Me parece interesante relacionar esto de la sencillez y el ornamento con las ideas sobre la condensación y la economía de medios (capítulo 2), la parataxis y la hipotaxis (capítulo 3), el rechazo a lo falsamente poético (capítulo 4) y la búsqueda de unas formas no prefijadas (capítulo 5). Quizá alguien se sorprenda al enterarse de que Kant considera que «la amistad presenta principalmente el carácter de lo sublime; el amor sexual, el de lo bello». Más que replantearnos qué entiende Kant por «bello», creo que hay que inferir cómo concebía el amor sexual.

[149] Por supuesto, así funcionan también las palabras. Es la «arbitrariedad del signo lingüístico» de la que hablaba Saussure. El significado de las palabras es producto de una convención.

[150] O, como escribe Rainer Maria Rilke, vivimos «en el mundo interpretado», donde «no nos sentimos cómodos ni seguros».

«Siempre que leemos un buen poema, por muy acostumbrados que estemos a leer poesía, sentimos esa tensión; podemos aprender a disfrutarla.»



Este libro no es un manual, pero logra que el lector, de un modo natural, sutil y un tanto inesperado, descubra y aprenda a emplear sus propios recursos para abordar un poema (y se libere de ciertas trabas). Tampoco es una historia de la poesía, pero en él lo contemporáneo se conecta con una larga tradición que abarca diversas disciplinas artísticas, de modo que vemos con nuevos ojos tanto lo antiguo como lo moderno. ¿Qué ocurre cuando el sentido se abre, cuando conviven la precisión y la imprecisión, cuando irrumpe lo prosaico? ¿Cómo participan la ironía, la debilidad temática, las repeticiones, las imágenes o los símbolos en la construcción del sentido? Mariano Peyrou nos invita a disfrutar de la tensión de explorar un territorio extraño, a entregarnos a la fascinación que genera esa extrañeza y a encontrar un espacio desde el que leer, mirar y pensar de forma diferente. En el camino, una cuidada selección de poemas (de Baudelaire, Dickinson, Eliot, Stevens, Parra, Szymborska o Ullán, pero también de Shakespeare, Góngora o Blake) ilustra las distintas dimensiones exploradas. Pero los poemas, conectados con numerosos ejemplos provenientes de otras disciplinas (Duchamp, El Veronés, Beethoven, Stravinski, Darwin o Freud también están en estas páginas), son sobre todo el terreno ideal para que el lector se deleite estrenando su nueva mirada.

Sobre Mariano Peyrou Tubert

Mariano Peyrou Tubert (1971) es uno de los poetas actuales más respetados, autor de ocho libros de poemas. *Los últimos son Niños enamorados* (2015), *El año del cangrejo* (2017) y *Posibilidades en la sombra* (2019), publicados por Pre-Textos. También ha escrito el libro de relatos *La tristeza de las fiestas* (Pre-Textos, 2014) y las novelas *De los otros* (2016) y *Los nombres de las cosas* (2019), publicadas por Sexto Piso. Ha sido traducido a varias lenguas.

Primera edición: marzo de 2020

© 2020, Mariano Peyrou Tubert

© 2020, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Diseño de portada: Penguin Random House / Miquel Vila

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-306-2347-1

Composición digital: Arca Edinet S. L.

www.megustaleer.com

Penguin
Random House
Grupo Editorial

megustaleer

Descubre tu próxima lectura

Apúntate y recibirás
recomendaciones de lecturas
personalizadas.

Visita:

ebooks.megustaleer.club



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

ÍNDICE

Tensión y sentido

Dedicatoria

Nota preliminar

0. ¿Qué es la poesía?

1. La apertura del sentido

2. La imagen y el símbolo

3. La yuxtaposición

4. La ironía y lo prosaico

5. La repetición

6. La debilidad temática

Notas

Sobre este libro

Sobre el autor

Créditos