

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

*Aproximaciones a una teoría de los fenómenos poéticos
como fenómenos de comunicación*

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta

PAULO CÉSAR VÁZQUEZ PACHECO

Directora de tesis
DRA. SUSANA GONZÁLEZ REYNA

Ciudad Universitaria, mayo de 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, Yolanda Pacheco Gasca

A mi padre, Lorenzo Vázquez Mejía

ÍNDICE

- I Planteamiento y proyecto de trabajo, 5
 - I.I A modo de introducción. Qué es la poesía. Qué deviene fenómeno poético, 5
 - I.II Justificación. Deseos. Motivaciones, 6
 - I.II.I Motivaciones personales, 6
 - I.II.II Motivaciones sociales, 9
 - I.III Objetivos, 14
 - 1 Primera aproximación: dónde acontece el fenómeno poético. O de la delimitación de nuestro objeto de estudio, 17
 - 1.1 Delimitándolo de fenómenos similares: diferenciándolo de lo más amplio, 17
 - 1.2 Delimitándolo de fenómenos similares: evitando reducciones, 19
 - 2 Segunda aproximación: el fenómeno poético como fenómeno del lenguaje y de comunicación, 21
 - 2.1 Dónde se encuentra la poesía en el modelo de la comunicación, 21
 - 2.2 Armándonos: el modelo de comunicación, 22
 - 2.3 Eureka. El lugar de la poesía dentro del modelo de comunicación, 25
 - 2.4 Pausa, recuento y revista del itinerario, 26
 - 3 Tercera aproximación: distinción entre mensaje poético y mensaje prosaico. Disección y rasgos del mensaje poético, 29
 - 3.1 Cara a cara con el monstruo, 29
 - 3.2 Teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure, 33
 - 3.3 El fenómeno poético en el nivel del significado 1, 35
 - 3.4 El fenómeno poético en la dimensión de los significantes, 41
 - 3.5 De la relación mensaje poético y medio, 47
 - 3.6 El fenómeno poético en el nivel del significado 2. Una vuelta al nivel del sentido, 50
 - 3.6.1 Metáfora y metonimia, y los ejes de la selección y la combinación, 51
 - 3.7 El fenómeno poético en la sintaxis, 54
 - 3.8 Pausa y recuento: qué deviene fenómeno poético. Respuesta primera, 55
 - 4 Cuarta aproximación: quiénes producen la poesía y cómo la producen, 57
 - 4.1 Cuando las palabras enmudecen, 57
 - 4.2 Los límites del lenguaje: Las leyes del decir, 59
 - 4.3 Los límites del lenguaje: Lo inefable, 61
 - 4.4 La poesía como palabra recién nacida, 62
 - 4.5 La dialéctica de la producción del fenómeno poético. De la relación mensaje poético y emisor, 63
 - 4.6 De la relación mensaje poético y receptor, 66
 - 5 Quinta aproximación: cuándo acontece el fenómeno poético. La poesía milagro constante, 68
 - 5.1 La cuestión vista desde la perspectiva individual: ¿cuándo un emisor formula

- un mensaje poético?, 68
- 5.2 La cuestión vista desde la perspectiva social: ¿cuándo socialmente acontece el fenómeno poético?, 69
- 5.3 Y las preguntas se multiplican: ¿cuándo surgió el fenómeno poético? y ¿tiene que ver la poesía con el origen del ser humano?, 71
- 6 Sexta aproximación: por qué se sigue haciendo poesía. Fenómeno poético y revolución, 74
 - 6. 1 De los secretos del monstruo para construir nuevos mundos, 74
 - 6. 2 Habitamos lo simbólico y al mismo tiempo lo simbólico nos habita, 75
 - 6. 3 El deseo como generador de realidades. Y de la relación mensaje poético y código, y de la relación mensaje poético referentes, 77
- 7 Conclusiones, 82
- 8 Fuentes de consulta, 91

I. PLANTEAMIENTO Y PROYECTO DE TRABAJO

I. I A MODO DE INTRODUCCIÓN. QUÉ ES LA POESÍA. QUÉ DEVIENE FENÓMENO POÉTICO

Va, sin embargo, una vez más, la pregunta necia, ingenua, imposible: ¿qué es la poesía? O mejor: ¿qué deviene fenómeno poético? Y de esta se precipitan las demás: ¿cuáles son sus razones para acaecer; cuál, su germen; cómo, cuándo y dónde se produce; quiénes la generan; por qué y para qué?

Cuántos habrán aventurado algunos cuestionamientos parecidos. Entiendo que no pocos. Si —como se infiere en unas líneas de Octavio Paz¹— la poesía existe desde que el ser humano existe²; si nos acompaña desde siempre, desde un imaginario origen, desde un hipotético inicio de la especie es muy probable que no sea reducido el número de humanos que, en algún momento, haya formulado preguntas similares.

Pero una cosa es interrogar y otra es aventurar una respuesta. Cuántos habrán hilado algunas ideas. Y, de esos, cuántos se atreverían a exhibir sus hallazgos, cuántos habrán que se expongan a definirla. Por supuesto que los ha habido, pero sin duda también los que se han reservado. No por nada a la poesía la envuelve un halo de misterio. No por nada se le suele vestir con los ropajes de lo inescrutable. ¿Será indefinible como reza una idea popular? ¿Será un enigma esquivo —uno de tantos— que no se deja aprehender por la razón?

Pero regresemos otra vez a la necedad, al cuestionamiento terco, insistente, irritante. Esa cosa huidiza que, a pesar de estar rondándonos siempre, no se deja asir: ¿qué es, en qué consiste, qué la produce, qué encierra, qué la genera? ¿Tiene algo que ver, se relaciona con la comunicación? ¿Es la poesía un formidable —fabuloso y terrible a la vez— esfuerzo por comunicar lo que el lenguaje no puede comunicar?

Lo diré de una vez: lo que pretendo en este trabajo es ensayar, aventurar, construir, de un modo accesible y claro, una respuesta³ a la pregunta ya

¹ “La poesía nace con el lenguaje; cada lengua secreta, fatal y espontáneamente poemas. ¿Y la reflexión sobre la poesía? Es claro que apareció después. Aclaro: muy poco después.” Paz, Octavio; ‘Prólogo a La casa de la presencia: El arco y la lira, Los hijos del limo, La otra voz’ en *Obras Completas*; México, Fondo de Cultura Económica, Tercera reimpresión 1999, Tomo 1, p. 17

² Y si invertimos la oración y atrevemos: el ser humano existe desde que la poesía existe. Es decir, ¿no tendrá que ver la poesía con el mítico origen del ser humano?

³ Digo una porque entiendo que hay y puede haber diversas, mayor o menormente cercanas o lejanas a la que aquí pretendo desarrollar. En la tradición poética de nuestro país, por referir lo más próximo, existen varios intentos de responder a las cuestiones planteadas. Por mencionar algunos tenemos los ejemplos ya clásicos de Octavio Paz en los libros: *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *La otra voz*; de José Gorostiza en sus *Notas sobre poesía*; y más recientes los casos de Javier Sicilia en su libro *Poesía y espíritu* y Silvia Eugenia Castellero con su *Entre dos silencios: la poesía como experiencia*.

planteada: qué deviene fenómeno poético, y a varias de las otras cuestiones que la acompañan desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación. O dicho de otro modo lo que pretendo es ensayar unas líneas de pensamiento para proponer unas aproximaciones a una modesta e inacabada teoría de los fenómenos poéticos como fenómenos comunicativos.

I.II JUSTIFICACIÓN. DESEOS. MOTIVACIONES

O para decirlo con la lengua del trampero: iré a la caza, a la casa, del ignoto monstruo espléndido. Arribaré a su territorio. Me internaré en su morada y dialogaré con él. Iré a su pesquisa. Mi intención es traerlo vivo; muerto no me interesa. Mi deseo es indagar sus modos, su acontecimiento, aprender y aprehender sus secretos: su fuerza, su potencia. Compartirla con ustedes. Aprender del viaje y de él. Pero, ya de algún modo lo he dicho, esta aventura no tiene sentido hacerla solo, requiero de tu compañía. Así que te lanzo la invitación. Confabulemos juntos por el cambio. ¿Estás presto a aprehenderlo, a prenderlo, a aprenderlo? ¿Estás dispuesto a acompañarme? ¿Estás decidido a hacer de esta tu campaña? No tienes que contestar ahora. Permíteme antes contarte de mis motivaciones, de aquello que me impulsa. Quizás así me entiendas mejor. Tal vez así logre corromperte, incitarte. Acaso pueda provocarte. Acaso hacerte arder.

I.II.I MOTIVACIONES PERSONALES

Te lo diré sin rodeos. Dos grandes motivaciones me mueven, que en el fondo sospecho son una, pero dejémosla en dos. La primera en importancia: hay misterios en el monstruo que intuyo servirán de herramientas en este mundo que se derrumba y que hay que rehacer. Pero dejemos en paz esta por el momento.

Mi segunda motivación: hay una llama inapagable en mí que se llama deseo. En una frase, lo que me impulsa es el deseo. Si puedes leer esto y entenderme, a ti también te habita. El deseo genera movimiento, a su vez, este genera deseo. A una acción, una reacción. El deseo, ese aliento de vida, esa voluntad de poder, impulsa, incita. Pues bien, el deseo de construir, de entender, de dar sentido, está en el fondo de este trabajo. El deseo —ya sea que se presente por exceso y/o por falta⁴— es una avidez: un apetito que insiste en ser saciado, colmado aunque eso sea imposible, una apetencia de buscar, experimentar o producir.

En términos de conocimiento, estas aspiraciones se traducen en afanes de saber; o en su versión de carencia: en ignorancia, en falta de información y falta de esquemas que organicen lo crudo y doten de sentido a áreas de lo real y/o de lo simbólico y/o lo imaginario que aún no la tienen. Esas ganas, esos antojos se

⁴ Con respecto a esta conceptualización del deseo como no-falta consultar la obra del filósofo Gilles Deleuze y del psicoanalista heterodoxo Felix Guattari, en particular sus libros: *El Anti Edipo* y *Mil Mesetas*.

traducen en preguntas que necesitan, aunque sea parcialmente, ser respondidas con mayor o menor apremio.

Ya lo he expuesto, la pregunta primera que subyace e impulsa desde hace ya tiempo esta aventura es la siguiente: ¿Qué es la poesía? ¿Qué deviene fenómeno poético?

Pues bien, ese primer detonante, esa primera chispa que nos proyecta a la aventura, nace de la sorpresa, del pasmo, del asombro. Me expondré, te hablaré algo de mi novela familiar, de mi mitología personal.

Hace mucho tiempo, en una tierra muy lejana... no sé con exactitud cuándo ni cómo, la literatura se volvió parte irremisible de mi vida. Por supuesto, mi contexto familiar es autor involuntario de esto. No es que en mi familia hubiera letrados o intelectuales. No. Sin embargo, a pesar de ser personas hasta cierto punto humildes, discretas, tanto material como culturalmente hablando, tenían una sensibilidad quizás intuitiva hacia la educación y la cultura.

Mi padre, lo confieso con una mezcla de orgullo que se alterna con el sonrojo, es un gran lector; debo aclarar, en un sentido más bien cuantitativo que cualitativo. Mi padre es una de esas curiosas personas que no pueden irse a la cama sin haber leído unas páginas de algún libro o por lo menos alguna revista. Como si le costara conciliar el sueño si no se ha alimentado de alguna historia o anécdota, como si le fuera imprescindible proporcionarse materia para el sueño. La imagen de mi padre sentado en algún sillón a un tiempo absorto y extasiado en la lectura es una estampa que me ha seguido desde que tengo memoria hasta ahora. He aquí una de las raíces de mi mitología personal.

La otra, aquella época imborrable de mi infancia cuando mi madre tomó el rito de leerme antes de ir a dormir. Momento que yo vivía con enorme gozo. Por supuesto en parte por la combinación de lo que en esos momentos acontecía. Mi madre y yo echados en la cama, arropados, cercanos. ¿Erotización de la letra? Puede ser. Rito que así como surgió se desvaneció. Cómo olvidar la noche en que ya en cama, esperando con cierta ansiedad el momento en que tomara el libro y comenzara a leerme, le pregunté si no iba a hacerlo. Y, brusca, como suele ser mi madre, respondió con un no tan contundente e irrevocable que no tuve fuerzas para preguntarle por qué, o simplemente intentar insistir que me leyera. En mi novela familiar, esa infraestructura que encauza la vida, las semillas habían sido plantadas.

Luego, en mi adolescencia, la lectura se volvió un placer irremplazable. Onanismo literal. Me evoco en alguno de mis refugios, sentando en las escaleras de mi casa o en el gran columpio inservible de la azotea o echado en mi cama, devorando páginas como hambriento demente, gastándome los ojos al punto de lagrimear, insistiendo sin poder parar enfebrecido y extasiado. A veces ya no entendiendo del todo pero sin freno como en el remolino de un trance que no deja de absorberte, que no te suelta y se aferra a ti, como tú a él sin poder ni desear

soltarse uno al otro, haciéndote el otro, siendo los otros, lo ajeno en una danza frenética de sentidos y de los sentidos. Y al mismo tiempo, las revelaciones inauditas, los horizontes expandiéndose o quebrándose, los ojos haciéndose manantial, el cuerpo abrumado, los sentires explorando y explotando en las entrañas. Otras, como en un espejo, mirándote en esas líneas, reconociéndote, sabiéndote un poco más, saboreándote la piel del alma. Cuestionándote cómo alguien supo más que tú de ti mismo. En qué bendito momento te espío o quién le contó eso de ti. Cómo lo supo. Lo cierto es que por esas y otras razones, la literatura en todas sus formas, ese extraordinario bosque de lenguas, se enraizó en mí. Lenta, firmemente, se hizo parte de mi existencia y devenir.

¿Y qué contarte de la poesía? Quizás fueron los *20 poemas de amor* de Pablo Neruda o *Azul* de Rubén Darío, uno de mis primeros tratos con el género literario así llamado. La verdad es que no recuerdo. Lo cierto es que la poesía como género literario siempre me causó sentires extraños, sentimientos abigarrados, mezcla de pasmo, azoro, confusión y maravilla y gozo excepcionales. Ante todo eso, gozo insólito. Podría decir que los efectos que la prosa me proporcionaba eran extremados con la poesía. Por lo mismo no era posible leerla siempre, habría que suministrarla con precaución y en dosis moderadas. La poesía era lo extraordinario, lo raro, lo marginal, lo fuera de lugar, lo insólito, lo inverosímil. Me sorprendía mucho, aún me sorprende, lo que unas simples líneas, unas cuantas palabras podían provocar, suscitar. Su carácter espacial en la hoja, sus alianzas y divorcios extravagantes, su desafío, su rebeldía, su impugnación al orden de las cosas, al *status quo*.

En esas circunstancias sucedieron varios acontecimientos. Entre ellos, dos que considero importantes. El virus se inoculó. Se efectuó el contagio. La necesidad de escribir fue uno de sus síntomas y efectos primeros y constantes. Fui mortalmente herido de vida. La creatividad se transmite, se infecta: la literatura como medio, forma, especie de la imaginación. Así, comencé a hacer mis intentonas tanto en la narrativa como en la poesía. Hubo momentos de fiebre, otros de relativa calma. Pero esa, esa es otra historia.

El otro acontecimiento fue la necesidad vehemente de reflexionar sobre el hecho literario y en especial sobre el acontecimiento poético. Así surgió la pregunta de la que ya he hablado. Ese cuestionamiento que detonó este viaje, este recorrido. Esa pregunta necia, ilusa, imposible: qué es la poesía, qué deviene fenómeno poético.

Concluyendo esta parte y para recapitular en un párrafo, aunque ya resulte reiterativo e innecesario, diré que, en un horizonte que podríamos llamar personal, cuestionarme en torno a la poesía resulta apremiante y urgente porque existe en mí la sed imperiosa de comprender, construir sentido y saber respecto a ese fenómeno que es la poesía; pues, para decirlo con todas sus letras, la literatura y en particular la poesía han marcado mi existencia, se hicieron parte de mí, de mi

devenir; en otras palabras: por necesidad básica, por inquietud vital, por apuro anímico. Es quizás ese bosque de lenguas del que hablaba líneas arriba cuestionándose su condición de bosque. El árbol cuestionándose su condición de árbol.

I.II.II MOTIVACIONES SOCIALES

Expuestas mis motivaciones personales, domésticas, privadas, contestaré a la pregunta en un sentido que podría llamar social; pero que —recordando la máxima feminista: “lo personal es político” y dándole la vuelta— no deja de ser también personal.

Ya adelantaba algo al inicio de este apartado. Hablaba de dos conjuntos de motivaciones. Y manifestaba, lo reitero ahora, que presiento que hay misterios en el monstruo que pueden servir de inspiración, herramientas y armas en este mundo que se derrumba y que hay que reconstruir.

Pues bien, a preguntas necias más preguntas necias. ¿Por qué en este momento histórico que parece que el mundo se desmorona; en este tiempo, de servidumbre moderna y voluntaria esclavitud alienante; de la diaria aniquilación de formas de vida, de la devastación de la naturaleza y del cambio climático; del creciente desempleo, del consumismo exacerbado, de la violencia creciente, de la dictadura del miedo, del aislamiento y la soledad como formas impuestas de vida, de los múltiples racismos, del machismo, del sexismo, del patriarcado y de la homofobia, la transfobia y demás miedos, odios y rechazo a lo diverso; de la desigualdad insultante, la miseria y pobreza económica y cultural y tantos etcéteras, como comunidad, como sociedad humana y hasta no humana, por qué sería relevante reflexionar, cuestionarnos, construirnos ideas en torno a la poesía, al lenguaje y la comunicación? ¿No habría otros problemas que resolver, como los mencionados, más urgentes y vitales, que estar plateando y pretendiendo responder a preguntas como la ya mencionada? Planteado así, la respuesta se revela evidente, indiscutible: cualquiera de los problemas arriba expuesto sería más relevante atenderlo que ocuparnos del fenómeno poético.

Sin embargo, analicemos un poco más la cuestión. Se trata del viejo tema de la inutilidad del arte y de la banalización de la cultura⁵. Que el arte no sirve para nada, es quizás una opinión generalizada. Así no pocas personas contestarían a lo planteado con descalificaciones enmascaradas de preguntas: ¿Responder cuestiones como esa no es más bien para personas que ‘no tiene nada mejor que hacer’, un entretenimiento intelectual a lo mucho? ¿No el arte es algo sin ninguna utilidad real, a lo más una cuestión sólo ornamental y decorativa? ¿No la literatura y la poesía son, en ese mismo sentido, algo que no sirve para nada, algo ocioso y

⁵ Sobre el tema ver: “Discurso sobre la inutilidad de las artes”, de Paul Auster http://www.elpais.com/articulo/cultura/Discurso/Paul/Auster/elpporcul/20061020elpepucul_9/Tes; o <http://xankaisen.blogspot.com/2006/04/el-arte-por-oscar-wilde.html>

fútil? Estas opiniones disfrazadas de preguntas —aunque para algunos sean ridículas— resultan muy generalizadas, demasiado, diría yo. Por supuesto que en un país y un mundo donde lo urgente es subsistir, tener que llevarse a la boca para los tuyos y para ti, y donde la enajenación es el pan de cada día y los medios masivos de comunicación son parte de los poderes hegemónicos que intentan mantener un estado de las cosas, no es extraño que esta sea la opinión generalizada sino todo lo contrario.

Por mi parte, como veremos a lo largo de este trabajo, yo estoy convencido de que ni el arte ni la poesía son inútiles. Sospechemos pues de esa opinión corriente. Démosle la vuelta: ¿no es precisamente porque la poesía y el arte son relevantes que se les suele banalizar? ¿No será que los de los poderes hegemónicos usan como estrategia la trivialización encubriendo algo? ¿No es su modo de ocultarnos y robarnos, de apropiarse sólo para ellos, los poderes del monstruo? ¿No es su modo de exorcizar las posibilidades del cambio, de conjurar las posibilidades de construir un mundo donde quepan muchos mundos, vidas y experiencias vitales más ricas, de riqueza y de ricura?

Estoy convencido de que es así. Reflexionemos un poco la cuestión. Traigamos a cuento a la cultura. Según el *Diccionario Básico de Comunicación* podemos entender por esta: “Tres sentidos tradicionales, [1] como estado opuesto a la naturaleza; [2] como conjunto de conocimientos, comportamientos y producción material en una agrupación social dada; [3] como sistema relativamente autónomo frente a la producción social.”⁶

Me interesa aquí en particular el primer sentido —del cual, dicho sea de paso, creo, se desprenden los otros dos— a saber: la cultura como estado opuesto a la naturaleza. Me interesa porque lo que distinguiría a los seres humanos de los demás seres que habitan este planeta sería la cultura. Convengo y no con esta idea. O más bien, tengo mis reservas. Lo explicaré brevemente. Esta dicotomía conceptual cultura-naturaleza es una de las estructuras semióticas materiales que estructuran el paradigma de la llamada modernidad, paradigma aún vigente y hegemónico, pero, como ya he dicho, se encuentra desmoronándose. Según esta visión, al ser humano, al varón en particular⁷, le correspondería el orden o creación cultural y al resto de los seres, cuando menos, que habitan este mundo, les correspondería el orden natural. O dicho de otro modo: lo que distinguiría al ser humano del resto de los seres de nuestro planeta y en particular del resto de los animales sería su capacidad de crearse a sí mismo,

⁶ Doria, Francisco; Katz, Chaim, Costa Lima, Luiz; *Diccionario Básico de Comunicación*; México, Editorial Nueva Imagen, 1980; pp. 513

⁷ Desde esta visión, a las mujeres se les suele acercar más a la naturaleza que a la cultura: los varones serían productores y las mujeres reproductoras. Véase sobre esto: Maffia, Diana; “Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica” en dianamaffia.com.ar/archivos/contra_las_dicotomias.doc

mientras los demás animales estarían sujetos o atrapados a un orden impuesto llamado naturaleza. A este respecto, la filósofa y zoóloga Donna J. Haraway habla de una implosión de estos conceptos. “[...] la frontera entre lo humano y lo animal tiene bastantes brechas. Las últimas playas vírgenes de la unicidad han sido polucionadas, cuando no convertidas en parques de atracciones. Ni el lenguaje, ni el uso de herramientas, ni el comportamiento social, ni los acontecimientos mentales logran establecer la separación entre lo humano y lo animal de manera convincente. Mucha gente ya no siente la necesidad de tal separación. Más aun, bastantes ramas de la cultura feminista afirman el placer de conectar lo humano con otras criaturas vivientes. Los movimientos de defensa de los derechos de los animales no son negaciones irracionales de la unicidad humana, sino un reconocimiento claro de la conexión a través de la desacreditada ruptura entre la naturaleza y la cultura”.⁸

Como se ve esta concepción empieza a fracturarse, a perder legitimidad, empieza a no ser del todo útil, práctica, empieza a mostrar contradicciones y por lo mismo parece haber sido ya rebasada. En ese sentido, tengo mis reservas con esta visión conceptual; sin embargo, a pesar de esto, la sigo usando aunque no sin cuestionarla, impugnarla, quizá, trascenderla.

Así, siguiendo esta línea de pensamiento, para el ser humano, la cultura es lo que hemos sido y, sobre todo, lo que somos y lo que seremos: lo que podemos ser, devenir. La creación cultural es la creación del mundo humano y hasta no humano. La creación cultural es de hecho la intervención y creación planetaria. Me refiero, aunando a lo que decía que tal conceptualización empieza a mostrar contradicciones, a que eso que todavía llamamos naturaleza ha sido también intervenido por el ser humano. Pensemos, por ejemplo, en todas las especies de seres vivos que han sido extintos por la acción del humano. O lo contrario, todas las especies de animales, domésticos por ejemplo, que han sido influidos y propiciados por las culturas humanas. Y en cómo estos han sido seleccionados, promovidos, afectados, etc. Podemos afirmar que hay especies tanto de animales como de vegetales creadas por el ser humano. Hay especies de perros y gatos, para hablar de los animales más cercanos, que no existirían si estuvieran viviendo bajo la llamada ley de la selección natural. Y eso me parece desde toda la historia de la humanidad, cuando menos desde que hay agricultura, ganadería y animales domésticos o domesticados. Y esto que menciono es sólo una parte pequeña; pensamos simplemente en lo que la ciencia de la genética está ofreciendo ya y ofrecerá en un futuro cercano.

De hecho, también ese supuesto rastro de naturaleza que habitamos y aún

⁸ Tomado del blog: <http://manifestocyborg.blogspot.mx/> Fuente original: Haraway, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp.149-181

nos habita y que no podemos todavía dejar por más que soñemos en ello, aunque nuestros sueños y nuestras ficciones más fuertes lo deseen profundamente: el cuerpo, nuestropreciado cuerpo, está tomado por la cultura, es un hecho cultural. Cuerpo creados de pies a cabeza: pelo modificado con todo tipo de tratamientos, medicamentos y herramientas que le dan formas artificiales rizadas, lisas, quebradas, combas, exóticas, puntiagudas. O pelo alterado para que brille, cambie de color, crezca, vuelva a nacer, se engruese. O pelo intervenido para eliminarlo: depilación, rasurado, cortado. Pielés modificadas con cremas para aclarar, suavizar, darle firmeza; rostros con cirugías estéticas y médicas correctivas, narices, bocas u ojos operados, dentaduras intervenidas, cirugías plásticas, tratamientos contra las arrugas o el acné, maquillajes. Maniobras médicas mayores y menores: operaciones al corazón, articulaciones, extremidades rehechas; trasplantes de hígado, corneas, rostro; técnicas de rehabilitación, ejercicios para quitar, agrandar, marcar. Cuerpos estimulados, alterados con suplementos alimenticios, medicamentos, drogas, prótesis de todo tipo. Cuerpos alimentados con verduras, frutas, vacas, cerdos y demás animales y seres vivos intervenidos y modificados histórica y genéticamente, a su vez cosechados y producidos en granjas, ranchos, huertos... Cuerpos cuyos procesos ‘naturales’ son alentados, suprimidos o controlados mayor o menormente según convenga.

En este sentido, Luz María Sepúlveda apunta en su libro *La utopía de los seres posthumanos* que “varios teóricos aseguran que la tecnología ha invadido de tal manera nuestro cuerpo, que todos somos *ciborgs*”⁹; entendiendo por *ciborg* un ente “híbrido producido por la combinación entre un ser humano y una máquina. Su nombre deriva de la contracción de los términos *cybernetic* y *organism* —organismo cibernético”¹⁰. Entre estos teóricos y teóricas se encuentra la misma Haraway, quien asegura: “A finales del siglo XX —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*. Esta es nuestra ontología, nos otorga nuestra política.”¹¹

Por donde lo veamos somos cultura, estamos atravesados por la cultura, conformados por ella. En la cultura, pues, están nuestros límites, están inscritas nuestras posibilidades, nuestro aquí y ahora, y también nuestro futuro. Qué es lo que queremos, qué es lo que podemos. En la cultura los límites se constriñen, se retuercen sobre nosotros, nos niegan o anulan; o ceden y nos afirman, se

⁹ Sepúlveda, Luz María; *La utopía de los seres posthumanos*; México, CONACULTA, 2004; p.15

¹⁰ *Ibid*; p. 17

¹¹ Tomado del blog: <http://manifiestocyborg.blogspot.mx/> Fuente original: Haraway, Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp.149-181.

ensanchan, se dilatan, se rompen, estallan. Lo que el humano es y hace no es algo acabado y determinado ontológicamente sino un ente que se crea y construye a sí mismo. Se puede afirmar que la cultura en su sentido amplio es lo humano, el proyecto humano y como ya veíamos hasta no humano, por las intervenciones que los seres humano han hecho directa e indirectamente a otras especies y al planeta mismo.

No quiero vender desde ya mi tesis, pero diré que hablar de cultura es inevitablemente hablar de lenguajes y comunicación. Podría decirse que determinada cultura es los lenguajes que la tejen, que la imbrican: esto es, los sistemas de comunicación que la conforman. Cultura, lenguajes, comunicaciones parecieran entonces términos profundamente interrelacionados y dependientes sino es que son palabras para hablar en el fondo de lo mismo, o casi. Habitamos lenguajes, mitos y relatos. En ellos se desarrollan, se potencian o constriñen nuestras vidas, la de todos, y sus posibilidades y limitaciones funestas o bienaventuradas.

Así considero fundamental poner en la mesa de discusión no ya como nación sino como humanidad a la cultura, como el proyecto humano y también no humano, planetario pues, como ya se ha dicho. Urge seguir poniéndola en la mesa de discusión, de trabajo y de reflexión.

En este sentido, las artes y la literatura, y la poesía dentro de ellas, y más allá de ellas, forman parte de la cultura, son hechos culturales y también parte de ese proyecto humano. Por ello, creo que contestar a las preguntas planteadas, reflexionar en torno a la poesía es entrar en conciencia del poder creador que esta posibilita, tener conciencia de las posibilidades de transformación de la cultura, de nuestro mundo: de las posibilidades de construir un mundo donde quepan muchos mundos: un mundo más habitable, digno, respetuoso, vivible, rico, libertario no sólo para los humanos sino como ya se ha dicho para todas las especies del planeta.

Intuyo, y es una de las tesis que pretendo sostener en este ensayo, que la poesía, si realmente es poesía, aunque no quiera —aun cuando el ‘poeta’ o el sistema se proponga lo contrario—, por el simple hecho de ser, es revolucionaria. Cimbra, desestabiliza, mueve puntos de vista, certidumbres y saberes.

Como ya veremos, la poesía interroga, cuestiona, impugna. Se revela ante el poder establecido, ante las visiones únicas del mundo que se imponen a través de la supuesta neutralidad del lenguaje. La poesía riñe, objeta la hegemonía simbólica y metafísica. Nos lanza a la posibilidad, riesgo y oportunidad de otros mundos.

Como lo mencioné al inicio de este trabajo, ya varios y varias han hablado de esto. No pretendo descubrir el hilo negro; pero sí sumarme al bullicio, al murmullo que dice que otros mundos son posibles, y no sólo posibles sino sobre todo necesarios y urgentes.

Ojalá con estas razones te haya convencido y sigas conmigo este viaje. Evidentemente, este viaje sólo tiene sentido si se hace con otros. Te hablaré ahora de los objetivos, de los objetos de pensamiento a los que apuntan mis soñadores y aturdidos intentos.

I.III OBJETIVOS

Siguiendo la línea de pensamiento que empleé en las primeras líneas de la justificación, diré que el objeto (del deseo) de esta tesis no es otro que la poesía. Objeto huidizo, vago, intratable, muy parecido a aquel objeto del deseo del que nos habla el psicoanálisis lacaniano, el objeto a.

Pues bien de ese objeto de estudio, pretendo, como ya dije y reitero ahora, es ensayar, aventurar, construir una respuesta a la pregunta ya planteada: qué es la poesía. Ahora bien, a esa pregunta central y primera, la acompañan otras interrogantes fundamentales; que —pienso— si no son contestadas, la respuesta a la pregunta inicial quedará incompleta, trunca; o dicho de otro modo estas interrogantes son parte inmanente de la primera.

No pierdo de vista pues que las preguntas mismas, cuántas y cuáles se hagan, y el modo de plantearlas, condicionan, determinan y traen aparejadas sus posibilidades, sus eventuales respuestas. Dependiendo de la posición donde uno esté situado se responde o se da unas respuestas particulares.

Así, la elaboración de estas preguntas es básica. De ello dependerá en buena medida nuestros resultados, los alcances y límites de estos. Pues bien, después de varias reelaboraciones de las preguntas, estas quedan del siguiente modo:

1. qué es la poesía, que deviene fenómeno poético, pensando desde el marco de la comunicación;
2. quiénes producen la poesía o los fenómenos poéticos desde una perspectiva de comunicación
3. cuándo la producen
4. dónde la producen
5. cómo la producen
6. para qué la producen, todo ello desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación.

Ahora, como ya mencioné, la posición desde la cual se plantea este trabajo es el de la comunicación. Así, detallaré desde dónde contestaré o construiré respuestas a estas cuestiones. Algunos de los principales implementos, armas, herramientas que emplearé en esta aventura serán:

1. el clásico modelo de la comunicación: emisor, receptor, etcétera;
2. varias teorías que versan entorno a la lengua y al lenguaje (por mencionar algunas: la concepción saussureana del signo; la teoría de las

funciones lingüísticas y la teoría de los ejes de la selección y combinación de Roman Jakobson y la teoría del origen del lenguaje de José Ortega y Gasset);

3. el método de inducción y la dialéctica hegeliana; entre otras.

Como se lee, lo que pretendo es construir unas modestas aproximaciones a una teoría de los fenómenos poéticos como fenómenos de comunicación.

Establecidas las grandes interrogantes a atravesar, las cuestiones de arriba, definidas las principales herramientas y medios con los que construiremos respuestas a esas preguntas, tracemos un esbozo de plan de viaje. Este queda así:

Uno, como piso primero para asentar, asegurar el paso inicial, indagaremos los territorios de la poesía. Como se ve, entre los ejes del tiempo y el espacio, seleccionamos este último: erigiremos al espacio como el inicio de nuestra aproximación a la poesía. Nos cuestionaremos por el lugar de la poesía, es decir, el cuestionamiento inicial de esta aventura será *dónde*: cuál es la morada del monstruo, dónde habita, en qué lugares lo hallamos. En una frase: *dónde está la poesía*.

¿Por qué comenzar con el espacio? Por intuición quizás, por empezar por *algún lado*, o por comodidad lógica: no podemos preguntar por el ser de la poesía, qué es la poesía, qué deviene poesía (preguntas más temporales que espaciales) —aunque este sea nuestro objetivo primordial o principal— sin primero ubicarla, sin primero encontrar su morada, sin ir la cercando con un vallado conceptual, de modo que quede atrapada y separada. Encontrada esta, podremos entonces cuestionar al monstruo.

Pues bien, habrá que tener cuidado con dejarse embaucar por impostores. Es decir que, con el fin de ir rodeando al verdadero monstruo, sabiendo como ya se dijo que este es escurridizo, tomaré distancia, me desmarcaré, de otros lugares que en el uso social cotidiano y no cotidiano se dice que puede estar o está la poesía.

Dicho de otro modo, reconociendo y asumiendo que por poesía se puede entender distintas cosas, un propósito inicial de nuestro trabajo será indicar *dónde no se encuentra la poesía* para esta tesis. Y así, qué es lo que en este trabajo *no* se va a entender por el término poesía. Esto es, iniciaremos delimitando nuestro objeto de estudio, diferenciándolo de otros fenómenos con los cuales al parecer se encuentre emparentado.

Dos, trazada la frontera con lugares vecinos a la casa de la poesía; diferenciándola de otros fenómenos colindantes según ciertos usos sociales, antes de intentar responder a todas las preguntas planteadas —y que como ya dije condicionarán y darán piso para poder emprender el ejercicio señalado— el paso siguiente, ahora sí, será dar con el territorio del monstruo, dar con su cueva, con su escondite, con su hábitat. O para decirlo de otro modo, lo iré llevando al

territorio que nos proponemos, el de la comunicación. Esto es, proseguiremos con la construcción de nuestro objeto de estudio, contestando a la pregunta *dónde está la poesía*.

Tres, ubicada la poesía, encontrada la casa del monstruo, un tercer paso será enfrentar a la bestia, tenerla cara a cara. Esto es, dilucidar qué deviene poesía, qué la hace tal, cuáles son sus características, qué rasgos tiene. Finalmente dar una primera definición de lo que en este trabajo entenderé por fenómenos poéticos, o poesía. En una frase: qué voy a entender por poesía desde la perspectiva de la comunicación. Para usar un lenguaje antiguo, definiremos su esencia, su función. Contestaré así en esencia a la pregunta inicial que anima este esfuerzo: *qué es la poesía*.

Cuatro, aparecido el fantasma, atrapada la bestia, nos atreveremos a indagarlo más a detalle. Encontrado el monstruo, construido el objeto de estudio, podremos entonces interrogarlo, sacar a pleno al periodista, en el que nos hemos formado, en relación a la segunda pregunta planteada; esto es, completaremos la respuesta al qué: le tomaremos muestras, analizaremos cómo se manifiesta en distintos niveles, sus modos, sus formas, sus hábitos, lo clasificaremos. Divagaremos en relación a *qué formas privilegiadas asume este fenómeno que nombramos poesía y cuáles son sus características de cada una. Y cómo se manifiesta en distintos niveles*.

Cinco, aquí comenzaré a desarrollar una explicación del porqué existe este fenómeno llamado poesía. Para ello será necesario contestar tres de las preguntas planteadas, a saber: ¿quiénes producen la poesía, cómo la producen y cuándo la producen?

Seis, finalmente nos pondremos filosóficos y trataremos la última pregunta: *el porqué se produce la poesía*. ¿Qué hay detrás del esfuerzo de hacer poesía? Así pues pretendemos contestar a las seis preguntas planteadas.

A grandes rasgos, este es el plan de viaje, las estaciones a atravesar, el esbozo de mapa y la ruta que intentaremos realizar.

Pues bien, confesadas mis motivaciones, mis deseos; determinados los objetivos; seleccionando algunas herramientas y armas decorosas; delineada la travesía, de algún modo ya comenzada, te convoco a que continuemos. Te espero en la siguiente página. Prosigamos.

1. PRIMER APROXIMACIÓN. DÓNDE ACONTECE EL FENÓMENO POÉTICO. O DE LA DELIMITACIÓN DE NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO

Iniciemos este viaje. Inventemos al fantasma. Partamos a la casa del monstruo. Vamos, lancémonos a la caza de "eso", de "esa cosa" misteriosa, escurridiza, inasible según reza el saber popular, que llamamos poesía. Sigamos el plan. Comencemos por preguntar dónde se encuentra la poesía; esto es, por cuestionarnos la casa, el hábitat: el dónde de la poesía.

Pero como ya habíamos señalado, habrá que tener cuidado con los impostores. Esto es, sabiendo que por poesía se puede entender varias cosas, el propósito inicial de nuestro trabajo será indicar dónde no se encuentra la poesía para este estudio. Esto es, iniciaremos delimitando nuestro objeto de estudio, diferenciándolo de otros fenómenos con los cuales se encuentre emparentado, diferenciándolo por sus dos extremos: evitando confundirlo con fenómenos más grandes y evitando reducirlo a fenómenos más precisos. Partamos de una pregunta: qué nos dice el saber inmediato del lugar de la poesía. Recurramos para ello a lo más próximo: el sentido común. Este nos dice que existen dos territorios simbólicos para referirse a la poesía. Uno, el género literario. El otro, un fenómeno, suceso u objeto bello. Analicemos, primero, este último caso.

1.1 DELIMITÁNDOLO DE FENÓMENOS SIMILARES: DIFERENCIÁNDOLO DE LO MÁS AMPLIO

Suele decirse que poesía es el acontecimiento, fenómeno u objeto singularmente bello. Que se piense en lo que se quiera, según el gusto: un niño o niña columpiándose en un parque solitario una tarde de otoño; o, las figuras curiosas que el viento ha dado a las nubes una tarde particular, o en una obra artística. Lo que uno guste, pero que considere bello. ¿Será realmente eso poesía? ¿No se está confundiendo a la poesía con la belleza? ¿No se exagera, no se excede, al llamar poesía a algo que consideramos bello? La respuesta es clara y no necesita mucho análisis. Pienso que así es. O más allá de esto, la respuesta de la que partiré será que así es.

Cuando decimos que un paisaje o un acontecimiento o cualquier otra cosa o situación son poesía, generalmente —casi siempre— estamos empleando la palabra poesía como sustituto de la palabra belleza; por decir así como su sinónimo. Es decir, usamos el término poesía para decir que algo es bello.¹²

No pierdo de vista que habrá estudios o intentonas de definir a la poesía

¹² De hecho, como se verá más adelante, hacer esto que he llamado una sustitución es una parte de lo que en este ensayo asumiremos como poesía. De hecho, la distinción inicial de la que partíamos entre poesía y belleza tiene ya que ver con la poesía. Lo explico. Al decir que se 'confundía', o mejor se usaba o se sustituía un término por otro, eso ya es poesía. En particular una metonimia. Pero eso lo veremos más adelante.

como un fenómeno estético. Lo que puedo decir es que me parecen intencionalmente no sólo válidas sino necesarias de realizarse, pero no es el punto de vista que exploraremos en este trabajo. Por lo mismo no nos detendremos mucho en ella, no ahondaremos. Sólo la mencionaremos y nos distanciaremos de ella, para plantarnos en el piso desde donde abordaremos nosotros la cuestión, el de la comunicación.

Decíamos que en el lenguaje común y corriente, solemos decir que tal acontecimiento u objeto que consideramos bello es poesía; pero eso no quiere decir que belleza y poesía sean lo mismo. Por supuesto están emparentadas. Basta revisar dos definiciones que se dan de belleza desde el pensamiento filosófico:

La primera: “Se pueden distinguir cinco conceptos fundamentales de Bello, defendidos e ilustrados tanto dentro como fuera de la estética, a saber: 1) lo Bello como manifestación del bien; 2) lo Bello como manifestación de lo verdadero; 3) lo Bello como simetría; 4) lo Bello como perfección sensible; 5) lo Bello como perfección expresiva.”¹³

La segunda: “Como tal, ha sido concebida de formas tan diversas como: a) una propiedad simple e indefinible que no puede ser reducida a otras propiedades cualesquiera; b) una propiedad o conjunto de propiedades de un objeto que hace que éste sea capaz de producir un cierto tipo de experiencia placentera en cualquier espectador apropiado, o c) cualquier cosa que provoca un tipo particular de experiencia placentera, aun cuando lo que produce esa experiencia puede variar de un individuo a otro. Es en este último sentido en el que se considera que la belleza se halla «en la mirada de quien la contempla».”¹⁴

En ambas definiciones podemos encontrar resonancias del fenómeno poético, o de la intuición que tenemos de él. En particular, en la primera definición hallamos esos ecos en: lo Bello como perfección sensible y lo Bello como perfección expresiva. Sin embargo, como decíamos líneas arriba, esas resonancias no quieren decir que belleza y poesía sean lo mismo. No lo son.

Cabría preguntar entonces por qué confundimos poesía y belleza. Parece que aquí también la respuesta es clara. Las confundimos porque generalmente pueden, aunque no necesariamente, estar ligadas, emparentadas. Resulta que la poesía, el encuentro con la poesía suele ser —no siempre— un tipo de experiencia o vivencia estética. Y como tal, puede poseer sus rasgos: la experiencia o vivencia poética —ya sea en su vertiente de creación o en su vertiente de creación segunda que es la lectura— tiene siempre algo de insólito, inesperado, conmovedor (en el sentido de que conmueve), inquietante; igual que

¹³ Abbagnano, Nicola; *Diccionario de filosofía*; México, Fondo de Cultura Económica, 11 reimpresión, 1994; p. 129

¹⁴ Beneke, Friedrich Eduard; *Diccionario Akal de filosofía*; España, Ed. AKAL, 2004; p. 99

la mayoría de las experiencias estéticas.

Cierto, la creación o la lectura poética puede ser una forma de vivencia estética; pero no la única. La poesía no agota a la belleza; ni la belleza se agota en la poesía. Lo cierto es que la experiencia estética podemos tenerla con muchas experiencias, y no sólo con la poesía. Por ejemplo, al estar frente a un cuadro realista; o al observar una película, al contemplar una foto, también realistas. O, asimismo al levantar la vista y mirar un cielo insólito; al contemplar el mar, al escuchar con los ojos cerrados su música, al sentir su aliento sobre el rostro u oír su risa; o al girar un caleidoscopio, o al mirar un árbol majestuoso, etcétera.

De este modo, cuando decimos que el paisaje bello es poesía estamos confundiendo la experiencia estética particular que podemos obtener de la poesía con toda experiencia estética en general. Es decir, confundimos a la belleza poética, que es una clase particular entre otras, con toda experiencia estética.

Podemos concluir que la poesía, la experiencia poética es una clase de vivencia estética entre otras muchas; esto es: sólo un tipo, entre muchas. Tenemos un primer avance, dilucidando un primer lugar dónde no se encuentra el fenómeno poético.

Además, no está demás insistir en lo ya señalado, me parecen no sólo válidos sino plausibles los trabajos que estudian el fenómeno poético como un fenómeno estético. Pero no es el objetivo de este trabajo. Sólo mencionamos esta posibilidad para distanciarnos de ella, y despejar el terreno desde el que esta tesis abordará la cuestión, el terreno de la comunicación. Hasta aquí, pues, la distinción entre belleza y poesía.

1.2 DELIMITÁNDOLO DE FENÓMENOS SIMILARES: EVITANDO REDUCCIONES

Pasemos al otro punto. Decíamos que según el sentido común se observan dos lugares simbólicos en que ubicábamos a la poesía. Uno el acontecimiento bello, que ya superamos y desmenuzamos; y el otro la poesía entendida como género literario. Abordemos ahora este asunto.

La pregunta de la cual podemos partir es: ¿la poesía se limita al género literario así llamado? Basta analizar el asunto para llegar a la conclusión de que no. O, en todo caso, en este trabajo asumiré que no es así. Si el primer territorio que abordamos como propio de la poesía —el suceso bello— argumenté que era un exceso o exageración, el limitar la poesía al género literario parece una reducción errada. Intentemos despejar el punto.

Por supuesto en los libros de poesía hay poesía. Pero no sólo ahí. La poesía, para empezar, se halla también en los otros géneros literarios. Novelas como *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez y *Pedro Páramo*, de Juan

Rulfo, están llenas de poesía¹⁵. Lo mismo puede afirmarse de volúmenes de cuentos; ahí está *Confabulario* de Juan José Arreola¹⁶. Y aún obras filosóficas no están exentas de la presencia del fenómeno poético. El caso ejemplar es *Así hablaba Zaratustra* de Friedrich Nietzsche.

Aunque no siempre, podemos encontrar poesía en la pintura, la escultura, en la fotografía; en fin, en el arte en general. También, y no pocas veces, en las conversaciones, en el habla de la gente, en el decir de todos los días; en ciertas producciones del llamado habla popular: en los chistes, en los refranes, en los albures. En este sentido, podemos concluir que el fenómeno poético no se reduce al género literario así denominado; pues también, cuando menos, se le puede hallar en otras clases de obras literarias.

Pero entonces, ¿dónde se halla la poesía?, ¿cuál es el territorio por sí mismo de la poesía? Pareciera que el sentido común en este caso no ayuda de modo tan inmediato. Pero no apuremos juicios. Creo que no vamos tan errados. Analicemos con más cuidado lo hasta aquí dicho. Hemos ya recorrido un territorio y encontrado pistas, huellas del animal.

Retomemos. Líneas arriba afirmábamos que, en general, en la literatura suele hallarse poesía. Lo mismo, decíamos, sucede en el arte todo. Lo mismo en el habla de siempre. La pregunta pertinente entonces es: ¿qué tienen en común todas estas manifestaciones?, ¿qué comparten? Después de meditarlo, se llegará a la conclusión de que todas estas manifestaciones son fenómenos de diversos lenguajes, por tanto, expresiones de comunicación. ¡Eureka!

Podemos ya formular una primera conclusión a la pregunta que aquí nos ocupa: atrevamos ya pues una primera respuesta a la pregunta que nos ha traído aquí —a saber: cuál es el lugar propio de la poesía. Nuestra respuesta primera, la que podemos afinar con posterioridad, es entonces que: el lugar de la poesía está en algunas manifestaciones de comunicación y más en particular en algunas expresiones de lenguaje. O digámoslo de otro modo: el postulado de partida de esta tesis será —es— que el territorio esencial de la poesía, el espacio *per se* no es otro más que los lenguajes —en particular, algunas expresiones de los lenguajes—, cualquiera que estos sean dentro de un proceso de comunicación. Ni menos ni más.

¹⁵ Para muestra, de Pedro Páramo: “El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros.” Rulfo, Juan; *Pedro Páramo y El llano en llamas*; México, Planeta, 19 reimpresión, 1992; p. 90

¹⁶ El caso de Arreola es revelador. Algunos de sus textos, clásicos de nuestra prosa, fueron incluidos en la también clásica antología *Poesía en Movimiento*. Véase: Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio; Aridjis, Homero; *Poesía en Movimiento*; México, Siglo XXI Editores, vigesimoquinta edición, 1996. Otro caso cuyos textos en prosa fueron incluidos en antologías poéticas y que no podemos dejar de mencionar es el de mexicano Julio Torri.

2. SEGUNDO APROXIMACIÓN: EL FENÓMENO POÉTICO COMO FENÓMENO DE LENGUAJE Y DE COMUNICACIÓN

2.1 DÓNDE SE ENCUENTRA LA POESÍA EN EL MODELO DE LA COMUNICACIÓN

Vamos por buen camino. Hemos ido copando a la poesía: construyendo qué vamos entender aquí por poesía.

Primero avanzamos en la pesquisa dilucidando dónde no se encuentra. Llegamos a la conclusión de que no se trata de la estampa o paisaje hermoso, o fenómenos por el estilo; que no la vamos a confundir, excediéndonos, con la belleza, aunque la poesía suele suscitar el fenómeno estético; aun cuando suelen, no siempre, venir acompañadas.

Luego, progresamos al inspeccionar el género literario así bautizado y nos percatamos que la poesía no se puede reducir a este. Afirmamos que la poesía se puede encontrar también —no siempre— en las otras manifestaciones de las letras, así como en el arte en general; e incluso en el habla de la calle, del aula, de la casa, del mercado o de la cama; del habla del espacio cotidiano público y del privado, del habla de cualquiera y de todos los días.

Posteriormente nos preguntamos, cuestión clave: qué compartían esos ámbitos. Llegamos a la conclusión de que todos eran expresiones de comunicación, expresiones de lenguajes. Así arriesgamos que el lugar de la poesía está en el lenguaje, que la poesía es *algo* que sucede, o le acontece en algunas ocasiones a los lenguajes; es decir, se trata de un fenómeno del lenguaje, por tanto un fenómeno de comunicación.

Formulamos así una respuesta primera a la pregunta de partida. A la cuestión: dónde se encuentra la poesía, cuál es el lugar de la poesía, contestamos: el lugar *per se* de la poesía es el lenguaje cualquiera que este sea dentro de una producción comunicativa.

Se nos presenta aquí una interrogante sugestiva que tenemos que aclarar. ¿Es todo fenómeno poético un fenómeno de comunicación? O planteada de otro modo, ¿hay, puede haber fenómenos poéticos que no sean necesariamente fenómenos de comunicación?

Meditándolo me cuesta trabajo encontrar alguno que no lo sea. Eso no quiere decir que no los haya. Lo que pienso es que los fenómenos poéticos sólo son tales y toman ese sentido —el de ser fenómenos poéticos— si son fenómenos de intercambio comunicativo, esto es, si entran de algún modo —aunque sea fugazmente— en la trama social. Y tenemos que decir que esto se da aún en la llamada comunicación intrasubjetiva, la del sujeto consigo mismo. Aún los fenómenos poéticos que se puedan dar en el sueño o en el pensar, por ejemplo, no dejan de ser procesos comunicativos y no dejan de entrar en la compleja trama social comunicativa. Así, por ejemplo, si pensar es hablar con uno mismo;

discurrir, pensar es también y sin lugar a dudas dialogar, comunicarse con uno mismo. O, como ya hemos dicho: en la construcción de nuestro objeto de estudio, el postulado de este trabajo será —es— que todo fenómeno poético se da siempre dentro de un proceso de comunicación.

Hemos, pues, vislumbrado el territorio del monstruo. Nos acercamos a su madriguera. Nos aproximamos a él. Lo tenemos cerca. Lo podemos oler. Se puede sentir agazapado, presto a atacarnos. He aquí nuestra primera apuesta, nuestro hallazgo inicial, nuestro principio y cimiento, desde donde podemos seguir construyendo.

2.2 ARMÁNDONOS: EL MODELO DE COMUNICACIÓN

Demos el siguiente paso. Esta primera conclusión nos lo permite. Armémonos. Si la poesía es un acontecimiento de lenguaje y de comunicación, apoyémonos en herramientas de las ciencias de comunicación para afinar, afilar nuestra primera respuesta, y continuar con la búsqueda y caza de la quimera.

Recurramos al arma básica, el clásico modelo de comunicación. Transformemos nuestra pregunta inicial a la siguiente: ¿dónde acontece la poesía, en el modelo de la comunicación? Para ello, recordemos el ya mencionado esquema modélico, miremos desde él, afilemos nuestra inteligencia y sensibilidad con él. En qué consiste tal modelo.

Como señala David Berlo en su famoso libro *El proceso de la comunicación*, si bien cada comunicación es única e irrepetible, “podemos, sin embargo, tratar de separar ciertos elementos que todos estos estados tienen en común. Son dichos elementos y sus interrelaciones los que tomamos en cuenta cuando tratamos de construir un modelo de la comunicación”¹⁷. Así como todo modelo, el de comunicación nos proporciona un prototipo, una matriz, una plantilla simplificada de toda comunicación que ha existido, existe o existirá. Dicho con otras palabras, el modelo nos permite construir una representación —a modo platónico o idealista— del fenómeno comunicativo: sus piezas o componentes esenciales y las relaciones que estos establecen entre sí. En ese sentido, Alejandro Gallardo Cano explica que: “[los modelos] son una especie de vínculo entre la realidad y la teoría que trata de explicarla. Por eso se afirma que los modelos están subordinados a las teorías, pues se usan para describir o representar de manera simplificada los enunciados de las teorías. O dicho de otra manera, describen alguna parte restringida del campo cubierto por las teorías.”¹⁸

La teoría de la comunicación dice, pues, que existen seis posiciones o elementos básicos de todo hecho comunicativo, estos son:

¹⁷ Berlo, David K.; *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*; Argentina, Editorial El ateneo, 19 reimpresión, 1997; p. 14

¹⁸ Gallardo Cano, Alejandro; *Curso de teorías de la comunicación*; México, Editorial Cromocolor, 1era reimpresión, 2002; p. 116

Uno, el emisor (también llamado: locutor, hablante, autor, fuente, emitente, etc.)

Dos, el código (conocido también como sistema, lenguaje, lengua, etc.)

Tres, el mensaje (llamado también: discurso, texto, habla, etc.)

Cuatro, el medio (canal, vía, soporte, vehículo, etc.)

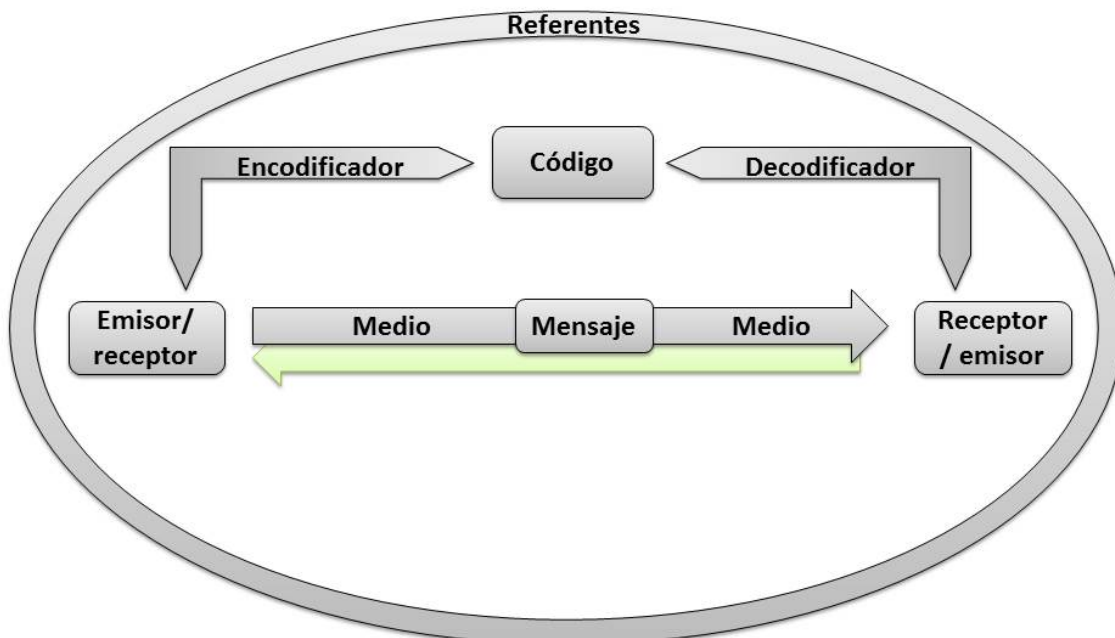
Cinco, el referente o los referentes (contexto)

Seis, el receptor (también conocido como alocutorio, oyente, destinatario, lector, intérprete, etc.).

Estos seis elementos conforman el modelo de comunicación básico. Dicho en otras palabras, toda comunicación, cualquiera que sea, para ser tal, para darse y existir, debe poseer estos seis componentes. Cabe señalar que existen otros modelos más amplios con muchos más elementos. Lo que sucede en estas matrices es que cada elemento básico de la comunicación se ha subdividido a su vez en más.

Para nuestro trabajo, emplearemos el modelo básico agregándole sólo dos piezas más: el codificador y el decodificador. Que pienso nos ayudarán a la acometida que realizamos.

Una representación visual nos dará una percepción más clara del conjunto, de los elementos y sus relaciones:



Como se ve, cada componente es parte de un todo y se define sólo en relación a los demás componentes. Ya lo dijimos: no puede haber comunicación si falta alguno de los elementos descritos.

Describamos o definamos ahora verbalmente cada uno de los componentes.

La fuente de la comunicación o emisor, puede ser definido como la parte del proceso que: uno, partiendo de un propósito, de un deseo mayor o menormente consciente, por tanto con una intención mayor o menormente consciente, dos, produce una maquinaria o artefacto de signos que invitan a generar a su vez sentidos, que podemos llamar mensaje, para poner en común una serie de significados con el o los receptores.

El codificador, son las herramientas, destrezas, habilidades y recursos semióticos que el emisor emplea para traducir sus intenciones en signos que puedan ser entendidos por el o los receptores.

El mensaje, es el producto del proceso de encodificación, es la traducción, como objeto y no como proceso, de los deseos o intenciones comunicativas del emisor, mayor o menormente adecuada, a una serie de signos que apuntan a un o varios receptores o aceptantes. El mensaje consiste en una mercancía, un artefacto o maquinaria hecha de signos la cual apela a la atención e interpretación de un o varios destinatarios, a ser comprada o empleada por estos, cuyo objetivo es generar a su vez ciertos efectos. Paquete de signos generador de sentidos que se hacen objeto de trato o intercambio, máquina hecha de signos productor de significados que se propone ponerse en común.

El medio, es el soporte, vehículo, conducto, carretera por donde se desplaza o viaja el mensaje. Es la parte perceptible donde se graba, materializa, el mensaje. Es el espacio y la materia con la que se trazan los significantes. Es el rostro donde se esculpe momentáneamente un gesto. Es la tinta sobre la hoja, la tinta y la hoja, ambas, delineando en fuente arial una fórmula matemática o una declaración de amor. Son las moléculas de aire golpeándose unas a otras hasta llegar a tu oído. Son el entramado de sombras y luces que llegan a tus ojos y te dicen: son las sombras y las luces que llegan a tus ojos...

El decodificador, contraparte del codificador, son las herramientas y recursos, habilidades, capacidades semióticas que el receptor usa para traducir e interpretar los signos enviados por el emisor, vía medio, de tal modo que le sean útiles.

El receptor de la comunicación, a quien va dirigida la comunicación, es el objeto de la comunicación, quien le da sentido a los sentidos que el emisor ha intentado poner en común. Es quien es apelado, interpelado a aceptar las intenciones significantes del emisor.

El código, es el sistema de signos que tanto el emisor como el receptor deben más o menos conocer —esto es, compartir—, para poder emplearlo en los

procesos de encodificación y descodificación respectivamente. El código son las piezas y los conocimientos de combinación con las que se crean los instrumentos, las maquinarias llamadas mensajes.

Los referentes, son los objetos del mundo producidos por los múltiples códigos que crean las realidades humanas y a los que apuntan, se refieren, se remiten las elaboraciones comunicativas o mensajes. Estos referentes están en general fuertemente codificados, suelen tomarse como realidades naturales, dadas o metafísicas. Pero, se trata de signos que se toman por cosas dadas o metafísicas.

Señalemos con Berlo que entendemos la comunicación como un proceso; por tanto, dinámico. Dice Berlo: “Si aceptamos este concepto de proceso consideramos los acontecimientos y las relaciones como dinámicos, en un constante devenir, eternamente cambiantes y continuos. [...] que se hallan en movimiento. Los componentes de un proceso “interaccionan”, es decir, cada uno de ellos influye sobre los demás.”¹⁹ Podríamos decir que al comunicarnos continuamos diálogos inconmensurables que conforman la trama social e histórica humana.

Digámoslo ahora, como se ve, el llamado modelo de comunicación no es más que un código simplificado que partiendo de la idea de que existen fenómenos en lo real que pueden ser llamados comunicaciones da, crea, una representación gráfica de ellos, dividiéndolo en partes, creando su léxico, y explicando cómo estas partes o componentes, se relacionan entre sí, inventando su sintaxis. Así, partiendo de lo real, nombrando a ese real como comunicación, crea un modo, una forma de concebirlo, concibiéndolo, dándole una consistencia, creándolo para la percepción, la inteligencia, la emoción y la acción de todo aquel que pueda aprender y aprehender tal modelo. Así pues, hecha nuestra arma, empleémosla; descrito nuestro modelo, usémoslo.

2.3 EUREKA. EL LUGAR DE LA POESÍA DENTRO DEL MODELO DE COMUNICACIÓN

Retomemos, después de este paso fundamental, la pregunta que nos trajo hasta aquí e impulsaba en esta parte primera del ensayo, y que se convirtió de una cuestión general: dónde sucede la poesía, a una pregunta específica que interroga: dónde ocurre la poesía en el modelo de comunicación.

Pues bien, ayudados y observando desde nuestro modelo de comunicación, colocados desde esta posición, mirando con esta herramienta específica y detallada, preguntémonos: dónde acontece la poesía en este tablero que es nuestro modelo de comunicación, dónde sucede: ¿En el emisor? ¿En el medio? ¿En el referente? ¿En qué lugar específico de este mapa está? Retomemos

¹⁹ *ídem*

nuestra hipótesis inicial. Si afirmamos que lo poético era un fenómeno del lenguaje, o una expresión del lenguaje: ¿Dónde se encuentra la poesía pensándola desde una perspectiva de la comunicación? ¿Está en el código acaso? ¿O tal vez, en el mensaje? ¿En la lengua o en el habla, podríamos pensar con el lingüista suizo Ferdinand de Saussure?

Pues bien, recordando brevemente la distinción que Saussure hace, si la lengua “es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa.”²⁰ Y “el habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1º) las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2º) el mecanismo psicofísico que le permita exteriorizar esas combinaciones”²¹, la apuesta parece clara y la respuesta también. Desde el marco del modelo de comunicación, el fenómeno poético se presenta en el mensaje; esto es: en las producciones semióticas de un emisor, en el habla, y no en la lengua (como habíamos dicho en un principio); esto es: en el mensaje y no en el código. Por supuesto no en cualquier mensaje; pero dejemos esto por el momento.

Apuntemos que, ciertamente, se relaciona e implica a todos los demás elementos que conforman la comunicación —el emisor, el receptor, el medio, el código por supuesto, etcétera— porque sin ellos no es posible ningún mensaje, poético o de cualquier tipo. Ya abundaremos sobre esto a lo largo de los siguientes apartados.

Afinemos entonces nuestra primera conclusión. Si la pregunta que aquí nos ocupa, dónde se encuentra la poesía, la hemos trasmutado al punto de vista particular de la comunicación —esto es, dónde se encuentra la poesía si la entendemos como un fenómeno de comunicación— tenemos que concluir que acontece en los mensajes²². O, como ya hemos señalado, nuestra perspectiva será esa.

2.4 PAUSA, RECUENTO Y REVISTA DEL ITINERARIO

Hemos dado con la casa, el territorio, el hábitat del monstruo, su dónde. Lo presentimos próximo, cercano. Sacamos nuestro as bajo la manga, nuestra arma

²⁰ Saussure, Ferdinand de; *Curso de lingüística general*; México, FONTAMARA, 8a edición, 1994; p. 41

²¹ *Ibid*; p. 40 y 41

²² Aquí cabe aclarar que si bien la poesía se da propiamente, acontece en sí en el mensaje, también involucra e implica de modo intenso —como se verá más adelante— al código.

principal. Digámoslo de una vez, además de nuestras preguntas, nuestro modelo de comunicación será la herramienta base para esta pesquisa, nuestro mapa y guía para ir avanzando en la exploración.

Según nuestro plan de viaje, hemos cumplido con el primer objetivo, hemos respondido a la primera pregunta de las seis planteadas —a saber, dónde se encuentra la poesía. Hemos dado con la casa de la bestia. Reiterémoslo: desde una perspectiva de comunicación, el fenómeno poético se encuentra en el mensaje. He aquí nuestro primer humilde pero reluciente hallazgo.

Ahora, recordando el itinerario planeado, a partir de aquí nuestra tarea puede agruparse en dos:

- A. Conociendo ya la casa del monstruo, corresponde atraparlo. O dicho de otro modo: dilucidar qué deviene mensaje poético, cuáles son sus características, qué rasgos lo hace tal, qué lo diferencia de los mensajes no poéticos o prosaicos; entendiendo por mensaje prosaico aquel donde se tiende a apegarse a lo convencional o literal de los signos utilizados, al sentido convenido de los signos empleados. Cabe aclarar aquí que hablar de mensajes poéticos y mensajes prosaicos sólo será un recurso, una herramienta que nos hemos creado para dilucidar las cuestiones que aquí nos ocupa. Pues, como ya lo hemos referido, en general están mezclados, mayor o menormente.

Para esta empresa partiremos de unos casos tomados, la mayoría, de la llamada poesía profesional, del género literario así llamado. ¿Por qué de él? Porque puede considerarse uno de los campos paradigmáticos del fenómeno que estamos tratando; aunque, como ya hemos señalado, la poesía profesional no extenúa, no agota al fenómeno poético, no es el único lugar donde acontece; y

- B. hecho esto, el paso inmediato será estudiarlo: le tomaremos muestras, lo analizaremos cómo se manifiesta en distintos niveles, sus modos, sus formas, sus hábitos; divagaremos en relación a qué formas privilegiadas asume este fenómeno que nombramos poesía y cuáles son sus características de cada una.

Así, uno de los objetivos primordiales de esta tesis será hacer una matriz de cruces en el que establezcamos cómo lo que hemos llamado el mensaje poético se relaciona con cada uno de los elementos del modelo de comunicación. Esto es: el papel de cada elemento del modelo de comunicación con la producción de un mensaje poético. O sea: cuál es la relación del mensaje poético con el emisor, por qué un emisor se ve impulsado a crear un mensaje poético, qué lo lleva a ello; cuál es la relación del mensaje poético con el código, cómo afecta aquel a este; cuál es la relación del mensaje poético con el medio, etcétera.

O dicho con otras palabras, considerando que todo modelo es una plantilla, un cuadriculado de espacios significantes, usaremos el modelo como mapa o plantilla, de tal modo que cada elemento lo tomemos como un lugar que intentaremos definir en torno a las interrogantes que nos hemos propuesto estudiar, qué es la poesía, quién produce la poesía, y demás.

3. TERCERA APROXIMACIÓN: DISTINCIÓN ENTRE MENSAJE POÉTICO Y MENSAJE PROSAICO. DISECCIÓN Y RASGOS DEL MENSAJE POÉTICO.

3.1 CARA A CARA CON EL MONSTRUO

Vamos paso a paso, pero seguros. Avanzados hasta aquí, agarrados de nuestra primera certeza, entramos ya a los territorios de la bestia. Su presencia se siente en el aire. Topémonos con ella de frente. Es el momento de preguntarnos qué es eso que acontece en el mensaje para que pueda ser llamado poético. Para ello, en el caso particular de la lengua española (y uno de lengua portuguesa) veamos varios y distintos ejemplos.

Pero antes una aclaración. Si bien considero que la poesía se presenta en todos los lenguajes, en este trabajo, me ocuparé exclusivamente del lenguaje oral/escrito. Elijo la lengua oral/escrita, en particular nuestro idioma, el español, por tres razones fundamentales. Uno, considero que los lenguajes orales/escritos, las lenguas son los lenguajes elementales, paradigmáticos. Dos, el hecho es que este ensayo es un trabajo escrito, no un video o ensayo fotográfico. Tres, elijo el español porque es mi lengua materna y por lo mismo la que mejor conozco; y es, creo, la de todos a los que va dirigido inmediatamente este ensayo.

Y bien, hecha esta aclaración, dejémonos sorprender por los encantos de la bestia. Tenemos frente a nosotros varios especímenes de ellos. Se trata de diversos poemas y frases que, tomados de distintos libros de poesía, considero, nos ayudarán a dilucidar el asunto. Helos aquí:

ARRECIFES

El agua se hace pájaros
Contra la roca azul.²³

²³ Zaid, Gabriel; *Reloj de sol (Poesía 1952—1992)*; México, CONACULTA, Colección Práctica Mortal, 1998; p. 116

RECUERDOS DE IZA (UN PUEBLECITO DE LOS ANDES)
[FRAGMENTO 8]

8. Como amenaza lluvia,
se ha vuelto morena la tarde que era rubia.²⁴

*

4.ELEGÍA

A veces me dan ganas de llorar,
pero las suple el mar.²⁵

*

Por muy valiente que seas
y por muy macho que te hagas
al llegar aquí te cagas
o cuando menos te meas.²⁶

²⁴ Poema de Carlos Pellicer tomado de: Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio; Aridjis, Homero; *op. cit.*; p. 367

²⁵ Fragmento del poema Dibujos sobre un puerto, tomado de Gorostiza, José; *Muerte sin fin y otros poemas*; México, SEP, 1983, Lecturas mexicanas núm. 13; p.68

²⁶ Letra de letrina. Reproducido en Zaid, Gabriel; *Ómnibus de poesía mexicana*; México, Siglo XXI Editores, vigesimosegunda edición, 1998; p. 314

Las mujeres, mi delirio
Los peatones, mi martirio.²⁷

*

A UN PAJARILLO

Canoro:
te alejas
de rejas
de oro.

Y al coro
le dejas
las quejas
y el lloro.

Que vibre
ya libre
tu acento.

Las alas
son galas
del viento.²⁸

²⁷ Letreros de camión. Reproducido en *Ibid*; p. 310

²⁸ Poema de Celedonio Junco de la Vega. Tomado de *Ibid*, p. 463

Tu primera e
mirada e
tu primera e
mirada e pasión

Aun la siento clavada
como un puñal dentro del
corazón ...

"EL PUÑAL"

29

²⁹ Tablada, José Juan; *Tres libros: Un día ... (poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (diseñaciones líricas)*; España, Hiperión, 2000; p. 85

VVVVVVVVE
VVVVVVVEL
VVVVVVELO
VVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE³⁰

Hemos enfrentado al monstruo. Lo tuvimos cara a cara. Si hemos sobrevivido —¿o acaso renacido?— si eso es verdad, preguntémosnos: ¿qué caracteriza los mensajes poéticos? O, como ya lo planteábamos líneas arriba, extendiendo la cuestión: ¿Qué particularidades, qué rasgos específicos observamos en estos poemas o mensajes poéticos a diferencia de un mensaje común y corriente?

Regresando a la cuestión, como puede entreverse ya, fenómenos múltiples y en distintos niveles. Abordemos en principio el asunto por unas de las unidades elementales de la lengua. Comencemos por los elementos en que están elaborados estos mensajes poéticos, los signos lingüísticos más característicos con los que están hechos estos mensajes: las palabras. Para ello partamos de la clásica teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure.

3.2 TEORÍA DEL SIGNO DEL LINGÜÍSTICO DE FERDINAND DE SAUSSURE

Expliquémosla brevemente. En su *Curso de lingüística general*, en el apartado titulado “Naturaleza del signo lingüístico” Saussure comienza diciendo que el signo lingüístico es una entidad constituida por dos caras interdependientes. A una de estas caras la llama significante, y a la otra la nombra significado. Así, nos advierte: “El signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica.”³¹ Aquel, el significante o la imagen acústica “no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos.”³² Mientras que —continúa explicándonos— el significado se trata del concepto o la

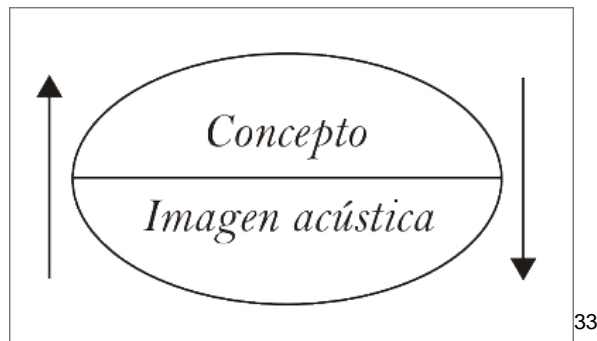
³⁰ Poema titulado Velocidad de Ronaldo Azeredo. Recogido en Xirau, Ramón; "Teoría de la poesía concreta del Brasil" en *Poesía iberoamericana contemporánea*; México, CONACULTA, Colección Lecturas mexicanas núm. 100, tercera serie; p.140

³¹ Saussure, Ferdinand de; *op. cit.*; p. 102

³² *Ídem*

imagen mental, asociado al significante.

Así, Saussure representa el signo lingüístico con la siguiente figura:



Por lo tanto, cualquier palabra —tomemos por ejemplo la imagen acústica *manzana*— es el significante vinculado al significado. Es decir, en nuestro ejemplo, a la imagen acústica *manzana* su representación mental o concepto al que está asociado es: fruto comestible del árbol manzano, cuya forma es ovalada o semiovalada, y cuyo color puede variar, pero entre los más comunes están el rojo y el amarillo, etc.

Posteriormente, el suizo apunta que los signos lingüísticos tienen dos propiedades o caracteres primordiales. Mencionaremos primero la cualidad de lo arbitrario. Este rasgo hace referencia a que la asociación entre las dos caras de los signos lingüísticos es arbitraria, esto es: que entre la imagen acústica y el concepto no hay ninguna relación natural o necesaria. De ahí —para seguir con nuestro ejemplo de manzanas— que en español, al concepto 'fruto del árbol manzano...' se le diga *manzana*, y en inglés *apple*, y en francés *pommes*, y en alemán *Apfel*, por mencionar unos casos.

Saussure advierte aquí: “La palabra arbitrario exige también una observación. No debe dar idea de que el significante depende de la libre elección del sujeto hablante [...]; queremos decir que es inmotivado.”³⁴

El segundo rasgo del signo lingüístico que establece el lingüista suizo es el de su linealidad. Explica: “El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desarrolla sólo en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) representa una extensión, y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión: es una línea.”³⁵ De este modo, continúa, “por oposición a los significantes visuales (señales marítimas, etc.), que pueden ofrecer complicaciones simultáneas en muchas dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras

³³ *Ibid*; p. 103

³⁴ *Ibid*; p. 106

³⁵ *Ibid*; p. 107

otro; forman una cadena. Este carácter se destaca inmediatamente cuando los representa mediante la escritura, y se sustituye la sucesión en el tiempo por la línea espacial de los signos gráficos.”³⁶

Luego, en el capítulo posterior, el suizo nos habla de dos propiedades más del signo lingüístico: la inmutabilidad y la mutabilidad. De la primera —haciendo referencia al ya citado carácter arbitrario del signo— señala: “Si, en relación a la idea que representa, el significante aparece como elegido libremente, en cambio, en relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto. La masa social no es consultada y el significante escogido por la lengua no podría ser remplazado por otro. Este hecho, que parece encerrar una contradicción, podría llamarse familiarmente «la carta forzada». Se dice a la lengua «¡Elige!»; pero se añade: «Será ese signo y no otro ».”³⁷

O dicho con nuestras palabras, si bien el significante se haya ligado arbitrariamente con respecto al concepto al que apunta, una vez unido a él y socializada esta arbitrariedad se convencionaliza y se impone a los hablantes de una lengua. Esto es, diríamos con el psicoanálisis, el hablante está atado a, se vuelve sujeto de la convención social establecida si quiere comunicarse y ser entendido, y por tanto pertenecer a dicha sociedad de hablantes.

La otra propiedad del signo lingüístico es su capacidad de alteración, su mutabilidad. “El tiempo, que asegura la continuidad de la lengua, posee otro efecto, contradictorio en apariencia con el primero: el de alterar más o menos rápidamente los signos lingüísticos y, en cierto sentido, puede hablarse a la vez de la inmutabilidad y de la mutabilidad del signo.”³⁸

Esto es, se refiere a los cambios que por el uso social de un signo se producen en el mismo a lo largo del tiempo, en lo que podría llamarse la historia de una lengua. Y aquí Saussure advierte: “En primer lugar, no nos equivoquemos sobre el sentido que aquí damos a la palabra alteración. Podría hacer creer que se trata especialmente de los cambios fonéticos sufridos por el significante, o bien, de los cambios de sentido que afectan al concepto significado. Tal perspectiva sería insuficiente. Cualesquiera que sean los factores de alteración, actúen aisladamente o combinados, siempre conducen a un desplazamiento de la relación entre el significado y el significante.”³⁹

Pues bien, a la luz de estos apuntes teóricos sobre el signo lingüístico, pensando más en específico en las palabras, podemos detallar y cernir nuestro análisis. Esto es, a la pregunta planteada, qué rasgos distinguen a los mensajes poéticos de los no poéticos o prosaicos, podemos pensarla en dos niveles, en el nivel del significado y en el nivel del significante. La cuestión quedaría entonces:

³⁶ *Ibid*; p. 108

³⁷ *Ibid*; p. 109

³⁸ *Ibid*; p. 113

³⁹ *Ídem*

qué rasgos caracteriza a los mensajes poéticos, diferenciándolos de los no poéticos o prosaicos, tanto en la dimensión del significado como del significantes.

3.3 EL FENÓMENO POÉTICO EN EL NIVEL DEL SIGNIFICADO 1

Comencemos por contestar lo referente al nivel del significado. Empecemos por el rasgo más contundente que se vienen al alma y al cuerpo al leer los poemas con que abrimos este capítulo, y que nos servirán de ejemplo. Lo que a primera instancia resalta en estas elaboraciones comunicativas que calificamos como poéticas es el asombro que producen, sea en forma de sorpresa, de risa, de escalofrío u otra. Al respecto, el poeta argentino Jorge Luis Borges apunta: "Creo que la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para ustedes. [...] El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía."⁴⁰

Y es que en un puñado de palabras, en unos cuantos trazos precisos, se nos habla de fenómenos sorprendentes: de un mar que se hace pájaros, de una tarde que de rubia al parecer se broncea y tiñe el pelo y se vuelve morena. Esto es, en primera instancia los mensajes poéticos, a diferencia de los prosaicos nos parecen, por un lado, raros, atípicos, anormales; y, al mismo tiempo, sugestivos, prodigiosos, extraordinarios; y, finalmente, impecables, implacables, exactos, contundentes. Tanto que si nos han tocado, como afirma Borges, nos suscitan al leerlos o escucharlos un estremecimiento o turbación de mayor o menor grado en el cuerpo y el alma.

Se puede afirmar que en estos mensajes, los signos hacen combinaciones significativas que en primera instancia parecerían no habituales o comunes y hasta fuera de la realidad. Pero evidentemente nadie, salvo un loco, entendería literalmente estos mensajes. ¿Qué es lo que sucede? ¿Por qué nos producen estos textos este raro embeleso? Meditándolo desde las bases teóricas expuestas, creo que la respuesta es clara y no necesita mucha vuelta. La rara fascinación que estos textos nos producen se debe a la gran capacidad de significar que producen al decodificarlos y que nos llevan más allá de los límites del código utilizado, nos sacan de algún modo de los límites de nuestro lenguaje y de nuestro mundo normal, nos llevan más allá.

Así, los signos que conforman estos mensajes poéticos abren, potencian, su significación literal habitual para adquirir significados distintos o más extensos de los que en principio están constituidos. De algún modo, los signos en sus

⁴⁰ Borges, Jorge Luis, "La poesía" en Siete noches, en *Obras completas 3*, México, EMECE, 1989, p. 257

peculiares combinaciones, rompen, flexibilizan la cualidad de la inmutabilidad de la que nos hablaba Saussure; y en contraparte las propiedades de la arbitrariedad y la alterabilidad del signo se ven evidenciadas, manifiestas, resaltadas. A tal grado que, con respecto a las líneas arriba citadas: —a saber: “Si, en relación a la idea que representa, el significante aparece como elegido libremente, en cambio, en relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto. [Pues] La masa social no es consultada y el significante escogido por la lengua no podría ser remplazado por otro.”⁴¹— con respecto a estas ideas, decíamos, podríamos argumentar que la poesía es el as bajo la manga: la excepción que confirma la regla, donde el significante escogido por la lengua es remplazado y enriquecido por otro, donde el significante se libera y rompe con las cadenas que lo ataban a uno o unos significados específicos y se contamina y contamina otros signos y significados.

De tal modo, a través de peculiares y atípicas alianzas de signos, estos estallan en sus acepciones convenidas, convencionales, creando no sólo imágenes más vívidas, sino más llenas de sentido (me atrevería a decir nuevos conceptualizaciones) que lo que en primera instancia podría un mensaje más prosaico, literal, común y corriente. De esta forma, ejemplificando, en uno de los textos citados se dice 'el mar se hace pájaros' no porque realmente el mar se convierta en un puñado de estos animales sino para dar a entender, para darnos la imagen mental, que el mar le crecen alas y se vuelve un ente alado, capaz de volar; y que adquiere ciertas cualidades aéreas y de forma cuando se estrella contra los arrecifes.

Si bien los signos implicados no renuncian a sus significados convencionales tampoco se subordina o conforma con ellos, se tuercen, se quiebran, busca líneas de fuga, se desbordan. Como ya habíamos dicho, la mutabilidad y la arbitrariedad del signo se comprueba, se hace patente. Y su inmutabilidad y convencionalidad se ven trastocadas, subvertidas, perturbadas.

De hecho, la idea que citamos, a saber: “La palabra arbitrario no debe dar la idea que el significante depende de la libre elección del hablante” se ve puesta en entre dicho. La propiedad de la arbitrariedad en un mensaje poético puede ser tal que se llega a inventar en él nuevos significantes. Tiene que ver con la llamada glosolalia —la vocalización de un idioma existente pero desconocido al que habla (xenoglosia) o de palabras de un lenguaje místico desconocido, o simplemente la vocalización de sílabas sin sentido o sin aparente sentido. Ejemplos de glosolalia: el final del famoso poema Altazor, en el canto 7, del poeta chileno Vicente Huidobro. O en el poema 'Mi Lumía' de Oliverio Girondo, que a continuación citamos:

⁴¹ Saussure; *op. cit.*; p. 109

Mi Lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
con sus melimeleos
sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y
gormullos
mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa
mi pez hada
mi luvisita nimia
mi lubísnea
mi lu más lar
más lampo
mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
mi lubella lusola
mi total lu plevida
mi toda lu
Lumía.⁴²

Poema en el cual se da una mezcla muy interesante, pues el poeta utiliza tanto palabras reales de nuestro idioma como otras transformadas y mutadas a partir del idioma español y otras completamente nuevas o inventadas.

Podemos agregar también que a los signos de estos mensajes o poemas, se les introduce en contextos inusitados a los que estamos acostumbrados a verlos o en contextos a los que es difícil imaginar que se acoplaran. Sólo en un mensaje poético podemos observar y se puede hacer estas uniones entre significantes. Como en el texto citado: emplear calificativos del color de piel humana para referirse a otra piel, la de la luz de la tarde.

Recordemos aquí que el fenómeno poético excede a la poesía profesional. Pues aquel acontece también, no siempre, en el habla coloquial: en los chistes y los alburas, por ejemplo. Para muestra la letra de letrina y el letrero de camión que referimos.

⁴² Gutiérrez Vega, Hugo y Guillermo Gutiérrez, León; *Prisma: antología poética de la vanguardia hispanoamericana*; México, Alfaguara, Tercera reimpresión, 2010: pp. 29

O también sucede que, a frases hechas, a refranes o a dichos gastadísimos cuyo encadenamiento de signos parece inmutable, imperturbable —que podríamos permitirnos llamar macrosignos— se les puede dar la vuelta. Así, al introducir o remplazar uno o dos signos que no pertenecían a la serie se le da un inesperado giro rompiendo la cadena de sentido habitual liberando su significado a brechas novedosas. Y entonces acontece lo maravilloso: el sentido se escapa, fluye, deviene, se expande, se libera. A una moneda pesadísima, gastada y opaca se le hace volar y relucir como nueva deslumbrándonos con un inusitado y novedoso resplandor. La novedad nace de lo viejo, la sorpresa y la hilaridad suele brotar en estos casos.

Un maestro de este oficio es el poeta mexicano Efraín Huerta. Tan es así que hasta creó un género de poemas en donde explota este recurso, podríamos decir, de reciclar lo viejo, de darle la vuelta al lugar común, los llamados poemínimos. Golpe a las partes blandas, descontón al lugar común, a la frase hecha, Efraín Huerta los explica así: “Un poemínimo es un mundo, sí, pero a veces advierto que he descubierto una galaxia y que los años luz no cuentan sino como referencia, muy vaga referencia, porque el poemínimo está a la vuelta de la esquina o en la siguiente parada del Metro. Un poemínimo es una mariposa loca, capturada a tiempo y a tiempo sometida al rigor de la camisa de fuerza. Y no la toques ya más, que así es la cosa. La cosa loca, lo imprevisible, lo que te cae encima o tan sólo te roza la estrecha entenderá —y ya se te hizo.”⁴³ Para muestra un racimo de botones:

PROTAGÓRICA

El
Hambre
Es
La medida
De todas
Las
Cosas

⁴³ Tomado de <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/04/los-poeminimos-de-efrain-huerta/>

PUES SÍ

Hablando
Se
Enciende
La
Gente

*

D.D.F

Dispense
Usted
Las molestias
Que le ocasiona
Esta
Obra
Poética

Con estos señalamientos, nos basta para atrever una respuesta primera a la pregunta formulada: cuáles son las propiedades de un mensaje poético en el nivel del significado del signo lingüístico. Nuestra respuesta: que, a diferencia de los mensajes prosaicos, en los mensajes poéticos o literales, la convención que une significante y significado en mayor o menor grado es trastocada, perturbada, trasgredida, trascendida. Estirada, potenciada, casi es rota sin llegar a serlo, con la intensión de que las palabras o frases signifiquen más allá de lo que habitualmente significan. En un mensaje poético la convención arbitraria que une un significante a un significado se ve mayor o menos mente rota, denunciada, y la arbitrariedad convencionalizada se ve resaltada. Puntas de un mismo eje no se puede jalar una sin que la otra se asome.

Desde esta primera conclusión, sospechemos. ¿La poesía tendrá que ver con la transgresión, el quebranto y la desobediencia, con lo inusitado, lo novedoso, lo inédito en una lengua específica? ¿Tendrá que ver con la violación de los usos y las convenciones de tal o cual lenguaje, con la intención de significar más allá de lo que se puede en una lengua dada? ¿Tendrá que ver con la cualidad de la mutabilidad de la que habla Saussure? ¿El fenómeno poético apunta a la

expansión de las lenguas, a la creación de líneas de fuga de sentidos en los lenguajes? Parece que así es. Continuemos con nuestro análisis. Veamos si se confirman nuestras sospechas. Observemos ahora lo que sucede a nivel del significante.

3.4 EL FENÓMENO POÉTICO EN LA DIMENSIÓN DE LOS SIGNIFICANTES

Continuemos con nuestro análisis. Retomemos la cuestión que dejamos pendiente: qué rasgos caracterizan a los mensajes poéticos, diferenciándolos de los no poéticos o prosaicos, en la dimensión de los significantes.

En el caso de las lenguas orales/escritas, el hecho es claro y tiene que ver con dos elementos: las propiedades fonéticas de la lengua y los atributos visuales —sobre todo, aunque no sólo ellos necesariamente— que la lengua en su manifestación escrita posee.

En cuanto al primero, el ámbito fonético, queda manifiesto en cuando menos algunos de los ejemplos expuestos. En ellos, se puede apreciar una armonía en lo referente a la sonoridad, un realce de ciertos sonidos que sellan la intención de los mensajes, una especie de embrujo en lo auditivo que nos va llevando en la lectura del texto, un ritmo que se vuelve nuestro ritmo y hace danzar nuestro sentir y emoción e inteligencia, en una frase: una búsqueda y voluntad de música; elementos que en general no existen en los mensajes prosaicos.

En específico en el poema 'A un pajarillo', los versos de tres sílabas y las rimas que lo componen —en fin, la curiosa estructura de 'pequeño' soneto que tiene— lo convierte en una finísima caja de música bella y peculiar. Y aún en la letra de letrina y el letrero de camión, reproducidos por Gabriel Zaid en su *Ómnibus de poesía mexicana* y que citamos, sin ser poemas en sí, muestran un peculiar juego sonoro que cabe subrayar.

Así, la manifestación del fenómeno poético en el aspecto sonoro de la lengua se relaciona con la música, a ella se acerca. Las rimas, las aliteraciones, los ritmos, las onomatopeyas, la métrica, en fin, las armonías, contrastes y juegos sonoros de las palabras son la poesía en el nivel del significante, en particular en la cualidad fonética del lenguaje hablado.

Hablemos del verso, quizá el rasgo más propio que se le atribuye al fenómeno poético, tanto que se llega a identificar con él —aunque por supuesto el fenómeno poético se presenta en la prosa.

Empecemos diciendo que el verso —si bien en la poesía escrita no deja de ser un elemento visual y que puede ser aprovechado como tal, ya hablaremos en su momento de ello— tiene que ver sobre todo y en gran medida con el aspecto sonoro. Los versos y todo su arte, la llamada versificación, no son más que un modo de nombrar a cierta voluntad de canto y música en la poesía. La rima, la medida o metro del verso, la acentuación en ciertas posiciones del verso, la

estructuración de los poemas en estrofas y en formas poéticas, entre otros elementos nos habla de la intención de los mensajes poéticos de operar como cajas o máquinas de música, de su intención de embrujo a través de la cualidad fonética de la lengua.

Evidentemente, cada lengua tiene su versificación. En español, por su medida, los versos más comunes son el heptasílabo de 7 sílabas, el octosílabo de 8, el endecasílabo de 11 sílabas y el alejandrino de 14 sílabas. Llamados de arte menor a los de hasta 8 sílabas y de arte mayor a los de 9 en adelante. Quizás en nuestra lengua el endecasílabo sea el verso más usado y preferido. No podemos dejar de mencionar aquí a dos de los más grandes poemas escritos en castellano: el poema *Muerte sin fin*⁴⁴ de José Gorostiza en el que si bien el poeta emplea todos los versos clásicos de la versificación española no se ajusta a ninguna forma clásica. Y *Piedra de sol*⁴⁵ de Octavio Paz, poema compuesto por 584 endecasílabos.

También hay que mencionar el llamado verso libre, que como su nombre señala se independiza de los rigores de metro y rima que dominaron la poesía europea hasta finales del siglo XX.

Las estrofas —es decir, determinadas combinaciones de agrupación de versos y rimas— no son más que edificaciones sonoras, efectos de esta vocación de hechicería. Las cuales pueden ser regulares e irregulares. Dentro de aquellas, las regulares, las estrofas más tradicionales son de dos, cuatro, cinco y hasta ocho versos.

También, dentro de estas arquitecturas de sonido, existen ciertas formas clásicas de los poemas. En nuestra lengua quizás sea el soneto la forma más clásica. Se compone de catorce versos, generalmente endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos (estrofas de cuatro y de tres versos), con distintas formas de alternar las rimas. Un ejemplo clásico de nuestra tradición poética es el 'Soneto del tiempo' de Renato Leduc:

Sabia virtud de conocer el tiempo;
a tiempo amar y desatarse a tiempo;
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
que de amor y dolor alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
martirizóme tanto y tanto tiempo
que no sentí jamás correr el tiempo
tan acremente como en ese tiempo.

⁴⁴ Gorostiza, José; *op. cit.*

⁴⁵ Paz, Octavio; *La estación violenta*; México, Planeta/Joaquín Mortiz, 202, pp. 77

Amar queriendo como en otro tiempo
—ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
cuánto tiempo perdí -¡ay!- cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, cómo añoro
la dicha inicua de perder el tiempo...⁴⁶

Otras formas de nuestra lengua, por citar algunas, son: la redondilla, el romance, el cuarteto, la copla, la sextilla, la décima. Ejemplos de esta última —la décima, estrofa constituida por diez versos octosílabos—, tenemos ‘Décima muerte’ de Xavier Villaurrutia, poema constituido por diez décimas de las cuales presentamos la número 7:

En el roce, en el contacto,
en la inefable delicia
de la suprema caricia
que desemboca en el acto,
hay un misterioso pacto
del espasmo delirante
en que un cielo alucinante
y un infierno de agonía
se funden cuando eres mía
y soy tuyo en un instante.⁴⁷

Otro recurso dentro de la versificación es el que tiene que ver son los ritmos internos del verso, la distribución y posición de las acentuaciones en los versos. Así se habla del verso yámbico, dactílico, etc.

Otras manifestaciones de la voluntad musical de los mensajes poéticos, que ya se ha mencionado, son: las rimas —la igualdad o semejanza de sonido al final de algunos versos, a partir de la sílaba acentuada; las aliteraciones —la repetición del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonánticos, en los versos. Ejemplos de rimas abundan. En varios de los poemas que hemos usado como muestras las hallamos. De ejemplo de aliteración presentamos este verso de la poeta mexicana María Rivera:

Tirita la llama, con su sombra alumbra⁴⁸

⁴⁶ Zaid, Gabriel; *op. cit.*; p. 524

⁴⁷ Villaurrutia, Xavier; *Nostalgia de la muerte*; México, FCE, Tercera edición (Tezontle), 2001, pp. 78

⁴⁸ Rivera, María; *Traslación de Dominio*; México, CONACULTA, 2000; p. 11

Aliteración en la cual resuena el estremecimiento de la llama en el sonido *mbra*.

Fiesta de la lengua y en la lengua de quien los lee, estas exploraciones poéticas de lo fonético se emparenta con la música. A tal grado que se vuelve inmanente al texto mismo. Y que encanta y hace danzar nuestra lengua y cuerpo y algunas veces remite a una música original.⁴⁹

También hay poemas cuya intención melódica exceden el sentido y se vuelven pura música, un lenguaje más allá del sentido, cuando menos en su concepción habitual, o en un sentido que se desconoce: es la ya citada glosolalia. El clásico ejemplo a este respecto ya traído a cuento es el del canto 7 de Altazor. Aquí un fragmento de tal canto:

Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
 lalilá
Monlutrella monluztrella
 lalolú
Montresol y mandotrina
Ai ai
 Montesur en lasurido
 Montesol
Lusponsoredo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Ylarca murlionía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitrapausa
Mitralonga
Matrisola

⁴⁹ Tenemos que aclarar aquí que evidentemente la llamada versificación se encuentra fuertemente codificada. Lo cual podría parecer que echa abajo nuestra tesis de ver el fenómeno poético como transgresión. Podemos argumentar al respecto que si bien ciertamente la versificación se halla fuertemente codificada esto pertenece más al género literario, a la poesía profesional, que al fenómeno poético en sí. Ya dijimos que aquellos no agotan a este. Entonces, podría preguntarse, por qué hablamos de versificación. El hecho es que no deja de ser la versificación, aunque se halle fuertemente codificada, la muestra más palpable de que el fenómeno poético hay una búsqueda de música que se aleja del uso normalizado y común de la lengua. Y aun podemos decir a nuestro favor que la misma versificación ha sufrido y sufre violaciones, transgresiones, busca escapar a sí misma. La invención del verso libre en la poesía profesional es quizá el ejemplo más contundente de ello.

matriola
Olamina olasica lalilá⁵⁰

En esta dirección web puede verse y escucharse una lectura completa del citado canto: <http://www.youtube.com/watch?v=OzCXE1Op0Kg>

En este sentido, hay poemas que desafían por completo las convenciones y llevan hasta el límite las posibilidades de la comunicación. Estos poemas, si son logrados, aunque no significan como habitualmente esperamos que las lenguas habladas signifiquen, logran sí comunicar, transmitir, ciertas emociones y sentires como si se tratara de un lenguaje original, de una música primigenia, previo a la adquisición del lenguaje oral, recordándonos esa convocatoria original, ese llamado primero, o creando atmósferas o ambientes significantes. El filósofo español Ortega y Gasset nos dice al respecto que: “Los etnógrafos nos hablan de que en muchos pueblos primitivos es frecuente, cuando la situación excita a los individuos, que estos pronuncien fonemas no existentes en la lengua. Estos fonemas son creados porque la fisonomía de su sonido expresa adecuadamente lo que el individuo en aquel momento siente y quisiera decir. Esto debió ser más frecuente en la etapa primaria, cuando las lenguas se originaron y eran sólo bocetos de lenguaje.”⁵¹

En su interesante y bello libro *Butes*, Pascal Quignard reflexiona precisamente en torno a ese lenguaje-canto-música previo al aprendizaje de un lenguaje oral. Así, en algún momento de su libro el autor francés nos habla de dos tipos de música, una que identifica con el canto de las sirenas y la otra con Orfeo: “La una es de perdición (definida admirablemente al decir que *arrebata el retorno*), la otra órfica, salvífica, articulada, colectiva, es la que procura su unanimidad y que por ello asegura la rapidez a los remos de los remeros. Exclusivamente humana, ordenada, ordenante, ella *ordena el regreso*.”⁵²

El libro toma como figura de reflexión a Butes, personaje de la mitología griega, relegado, casi olvidado, quien fue el único que se lanzó al mar al encuentro de las sirenas, seducido por su canto. “Así es como la voz antigua de un pájaro con senos de mujer llama a Butes. Lo llama mucho más que por su nombre: lo llama por el pálpito de su corazón. Así es como Butes abandona la fila de los remeros, renuncia a la sociedad de los que hablan, salta por la borda, se arroja al mar.”⁵³ Pues bien, me parece que la poesía puede tocar ambos extremos de lo sonoro, del canto, de la música. El órfico y el de las sirenas. Que a veces ordena, instrumenta, organiza, reintegra a los sentidos. Y otras, llega a convertirse en una

⁵⁰ Huidobro, Vicente; *Altazor y Temblor de cielo*; México, CONACULTA, 2000; p. 99

⁵¹ Ortega y Gasset, José; *El hombre y la gente*; México, Editorial Porrúa, 1994, colección “Sepan cuantos...” 462; p. 233

⁵² Quignard, Pascal; *Butes*; España, Sexto piso, 2011; p. 15

⁵³ *Ibid*, p. 18

especie de llamado original, de una música que convoca, arranca y hechiza, saca a uno de sí y proyecta hacia ellas, las sirenas; hacia el afuera, hacia lo otro, hacia lo monstruoso, y que como a Butes provocan el deseo irremediable de lanzarse al mar y danzar con las olas y alcanzar la *otra orilla*, que quizás sea el fondo del océano. Un tanto como esos poemas de los que hablaba, ser seducido por la música de lo real y arrebatado a otras realidades tal como una fiesta, donde las restricciones ceden y se entra a otros des-ordenes.

Corroboramos lo ya dicho. En los mensajes poéticos, a diferencia de los prosaicos, existe un especie de singular encantamiento que incumbe a varios de los sentidos, la sensibilidad e inteligencia; que pretende el aprovechamiento de cualquier elemento del lenguaje para hacer que lo que en lo habitual no significa y no comunica, signifique y comunique. Corroboramos así la búsqueda y el desbordamiento de la significación, de ir más allá de las convenciones, de expandir los sentidos, las capacidades de las lenguas.

Ahora, también en la manifestación escrita de la lengua se presenta, acontece, el fenómeno poético. En la poesía profesional —así la llamaré— encontramos muestras claras de este hecho poético. Los poemas caligráficos del francés Apollinaire y del mexicano Juan José Tablada; la poesía concreta, movimiento artístico de vanguardia de origen brasileño; alguna poesía que se realiza en soporte digital; entre otras manifestaciones son expresiones evidentes e incontrovertibles de este acontecer.

En ese sentido, asombran los poemas Puñal y Velocidad que usamos como ejemplos. Uno porque representa gráficamente el elemento sustancial de la metáfora: la mirada que como puñal se tiene clavada en el corazón; y el otro porque nos da, al recorrerlo con la mirada, esa sensación que titula al poema: la velocidad. Otros ejemplos, en la poesía mexicana de este tipo de poesía: Octavio Paz con sus *Topoemas*⁵⁴ y Marco Antonio Montes de Oca con sus *Lugares donde el espacio cicatriza*⁵⁵.

Pues bien, este fenómeno de la poesía se da forzosamente en la poesía escrita. Lo que pretende es aprovechar, explorar, incorporar el aspecto bidimensional, cuando menos, de la escritura y de su soporte o medio —la hoja de papel, casi siempre; es decir, aprovechar comunicativa, artística y significativamente este hecho. He aquí el primer cruce de la matriz; cuando menos el primer encuentro que se nos presenta de modo ineludible: el cruce mensaje poético y medio. Analicémoslo más a detalle.

⁵⁴ Paz, Octavio; "Topoemas" en *Obras Completas (Tomo 11) Obra poética 1 (1935-1970)*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 451 a 456

⁵⁵ Montes de Oca, Marco Antonio; "Lugares donde el espacio cicatriza" en *Delante de la luz cantan los pájaros (1953-2000)*; México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 541 a 602

3.5 DE LA RELACIÓN MENSAJE POÉTICO Y MEDIO

Retomando nuestro modelo de comunicación, recordemos primero nuestra definición de medio. El medio —decíamos— es el soporte, vehículo, conducto por donde se desplaza o en el que es soportado el mensaje; es la parte perceptible donde se graba, materializa, el mensaje. Regresando, pues, a la relación mensaje poético y medio, estamos hablando de que si los fenómenos poéticos habitan el mensaje, estos invaden, irrumpen, asimilan también a los medios que la materializan y soportan. Parece que aquí, una vez más, confirmamos la hipótesis de que la poesía es un intento por expresar más allá de lo que normalmente se puede, y que para ello aprovecha y emplea todos los recursos a su alcance: en este caso también los medios que la posibilitan, sostienen y materializan.

Ahora, me surge aquí una inquietud que me gustaría desarrollar: ¿Son los fonemas o la palabra dicha por alguien, su tono, su estilo particular, su pronunciación, su acento, su dicción, ya parte del medio? ¿Es la mano —y con ella, el cuerpo todo— que traza a través de un lápiz unos signos en una hoja de papel ya medios de la comunicación? Después de meditar la idea un tiempo llego a la conclusión de que sí, así es. La materialidad de todo signo es ya medio. Y aún las herramientas con las que se creó ese signo son medio. Y aún los recursos con los que llega ese signo al receptor son también medio, reflexionándolo desde un pensamiento comunicativo.

Este cruce de mensaje poético y medios nos recuerda la irreductible y forzosa materialidad de todo lenguaje; aunque esa materialidad sea aparentemente efímera y se reduzca a lo fugaz del sonido de la voz.

Así, lo que podemos llamar la comunicación poética resalta el hecho material de todo existir de lenguaje, al también incidir en él buscando significar. Y nos habla del modo más bello, aprovechándolo, explotándolo, explorándolo: convirtiendo al medio mismo o algunas de sus propiedades que en general no la tienen en rasgos con significado: nos dice que el medio puede también convertirse en signo. La poesía, alguna, implica al medio, lo compromete, lo saca de su aparente neutralidad. La poesía incorpora al medio: lo convierte en parte de sí: lo hace también poesía.

Diversos recursos de la poesía profesional: el acomodo de los versos en todo el espacio en blanco de la hoja, las letras formando dibujos (ejemplos, ya lo indicamos: algunos poemas de Tablada y de Apollinare), el uso de tintas de distinto color para los versos indicando que forman una unidad de sentido y pueden ser leídos independientemente del resto de los versos⁵⁶, la aplicación de distintos tipos de fuentes, el empleo de la transparencia los acetatos⁵⁷ u otros

⁵⁶ Un ejemplo es: Paz, Octavio; “Blanco” en *Obras Completas (Tomo 11). Obra poética 1 (1935—1970)*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 406 a 420

⁵⁷ Un ejemplo está en el libro: Tarrab, Alejandro; *Centauros*; México, Ediciones del Ermitaño, 2001; pp. 70

materiales en lugar de papel, entre otros procedimientos son modos de aprovechar los medios para que estos, junto al texto propiamente dicho, también digan, hablen, comuniquen.

En ese mismo sentido, el fenómeno poético como tal suele trasgredir los límites entre las disciplinas. Se vuelve interdisciplinar: invadiendo, confundiéndose, fundiéndose con otros campos creativos: la escultura, la música, la danza, el arte objeto, el *performance*, etc.

Me gustaría mencionar aquí el trabajo de Ulises Carrión y su provocativo y lúcido texto *El arte nuevo de hacer libros*⁵⁸. En este texto precisamente nos habla de cómo el medio, en este caso el libro, casi no ha sido aprovechado pero puede ser aprovechado en sí mismo para transmitir, comunicar.

Algunas de sus ideas: "Durante años, muchos años, los poetas han explotado intensamente y eficientemente las posibilidades espaciales de la poesía.

Pero solo la llamada "concreta", o más tarde, poesía visual, lo ha declarado abiertamente.

Versos acabados a medio camino de la página, versos que tienen un más amplio o estrecho margen, versos separados de los siguientes por un más o menos pequeño espacio. Todo esto es una explotación del espacio.

Esto no quiere decir que un texto es poesía porque emplea el espacio de una u otra manera, pero sí que la utilización del espacio es una característica de la poesía escrita.

El espacio es la música de la poesía no cantada.

La introducción del espacio en la poesía (o mejor dicho, de la poesía en el espacio) es un gran acontecimiento de consecuencia literarias incalculables.

Una de estas consecuencias es la poesía concreta y/o visual. Su nacimiento no es un acontecimiento extravagante la historia de la literatura, pero sí representa el desarrollo natural, inevitable de la realidad espacial ganada por el lenguaje desde el momento en que la escritura fue inventada."⁵⁹

Retomando la escritura poética, si el aspecto sonoro de la poesía se acerca a la música, esta exploración se acerca a las artes plásticas o visuales. Ciertamente la poesía concreta es también un hecho plástico. Quizás podría darse un movimiento poético en tres dimensiones. Pensemos en las esculturas del poeta mexicano Marco Antonio Montes de Oca que tienen una expresión en papel y también en cuerpos u objetos de tres dimensiones.⁶⁰

Por supuesto, también en estos aspectos está presente la transgresión y la novedad. En lo sonoro quizás sea menos evidente. El hecho es que, en varios

⁵⁸ Carrión, Ulises; "El arte nuevo de hacer libros" en *Libros de Artistas*; México, Turner, 1998, tomo 1; pp. 310-323

⁵⁹ *Ibid*; Tomo 1; p. 315

⁶⁰ A este respecto, véase el folleto: Montes de Oca, Marco Antonio; *Tierra y tiempo*; INBA, México, 1994

aspectos, en la utilización ordinaria de la lengua no hay búsqueda o voluntad de música. En general, sucede lo contrario. Hay un ánimo de que no surja, aparezca; o, en todo caso, quede enterrada, oculta. Intención totalmente opuesta a las manifestaciones que pueden calificarse como poesía. Para poner sólo un ejemplo, a la rima cuando aparece en la escritura cotidiana se le deplora y se le llama cacofonía. Esto no quiere decir que cualquier rima en la poesía profesional sea bien oída o agrade.

Lo que sucede es que al empleo normal y cotidiano de la lengua lo domina una intención utilitaria que subordina todos los aspectos del lenguaje a uno sólo: el sentido. Esto es: a una intención de un decir rentable y claro. Por supuesto, se trata de la idea de un sentido pragmático, límpido, eficiente y puro. Que llevará a la idea de una comunicación también inmediata, clara y eficiente. Lo que domina pues es una razón utilitarista. Lo que se pretende es que nada, ni el sonido de las propias palabras con las que decimos, ni su aspecto visual, ni nada estorben al sentido o a la razón. Se busca un decir que sea cristalino, traslúcido, que sea el pensamiento puro. Es una visión chata, inmediata no pensada e inteligente.

Ahora, en lo referente a la escritura es más tangible la transgresión. Pensemos en la escritura común y corriente. Esta se escribe en prosa: en líneas horizontales muy parecidas entre sí de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. En cambio, en la mayoría de lo que se denomina poesía ocurre lo contrario. La poesía suele escribirse en renglones rotos, en versos. Por supuesto, hay poesía que se escribe en prosa, poemas en prosa. Pero ello no contradice lo que estamos diciendo. Podría pensarse que es la excepción que confirma la regla. Pero no. Mejor es recordar lo ya dicho apartados arriba, que la poesía se puede presentar en toda manifestación de la lengua, esté escrita en prosa o no. Que no tiene el menor reparo de asumir la forma que mejor le plazca, le acomode.

Por su parte, la poesía moderna posee una sorprendente condición espacial, podríamos decir un carácter aéreo en el cielo traslúcido de la página en blanco. Las líneas, cuando menos en el verso libre, en su extensión son distintas entre sí. Parece que se rompen, se quiebran. Ya lo decíamos: encontramos textos con las palabras totalmente regadas, dislocadas como si de constelaciones se tratara, que pretenden aprovechar todo el territorio que es el espacio en blanco; textos que representan formas o figuras; versos trasversales, curvos, circulares; textos que pueden leerse de distintos modos a través del uso de distintos tipos de paréntesis, corchetes, guiones; textos que pretenden hacer significativa la tipografía (los tipos de letras, su tamaño, su color, etc.). Las palabras en esta poesía son entes alados, inquietos, inestables; juegos, maquinarias, rompecabezas en busca o productores de sentido, o sentidos, o que se esfuerzan en perderlo o perderlos para ganarlos intensiva y potencialmente.

Vayamos cerrando. Demos respuesta a la pregunta que nos ha guiado en este apartado: qué rasgos caracteriza a los mensajes poéticos, diferenciándolos

de los no poéticos o prosaicos, en la dimensión de los significantes. Respuesta: a diferencia del uso cotidiano y literal de la lengua, en el aspecto fonético: la voluntad de explotar, de emplear el aspecto fonético de las lenguas, una intención de canto y música. Y en el aspecto visual: una voluntad de explorar y aprovechar significativamente los medios que soportan la escritura, una intención plástica y visual. Ambas intenciones trasgrediendo y trascendiendo las convenciones en el lenguaje para significar y comunicar más de lo que habitualmente se intenta y puede. A tal grado que incorporan todo lo que está a su alcance, el o los medios, por ejemplo, para esa labor de comunicar y significar más allá de toda convención hegemónica.

Nuestras sospechas se ven confirmadas. Podemos afirmarlo sin duda alguna: la poesía tiene que ver con el aprovechamiento de cualquier elemento del lenguaje para hacer que lo que en lo habitual no significa y no comunica, signifique y comuniqué.

Tanto en el nivel del significante como del significado la comunicación poética implica:

uno, rompimiento y trasgresión con la norma de un lenguaje o código; y

dos, con la intención y fin de significar más de lo que habitualmente se puede significar con un uso habitual y convencional de tal lenguaje o código.

Eureka. Estamos cercando al monstruo. Vislumbramos ya la llama de su mirada en lo más oscuro del filo de la noche.

3.6 EL FENÓMENO POÉTICO EN EL NIVEL DEL SIGNIFICADO 2. UNA VUELTA AL NIVEL DEL SENTIDO

Hemos expuesto algo de lo que sucede en los mensajes poéticos en la cara de los significantes. Regresemos un poco al nivel semántico.

Apoyémonos en lo andado ya por otras personas, en este caso por la escritora y periodista Mirta Aguirre. Dice la cubana en su libro *Los caminos poéticos del lenguaje* que la poesía, en el nivel semántico, es lo que se denomina lenguaje traslaticio. Es decir, "un lenguaje que traslada las palabras a otras zonas diferentes a aquellas que les dieron nacimiento, pero que tienen con ellas alguna relación de parecido o cualquier otro tipo de conexión. Y este lenguaje traslaticio, se llama también figurado."⁶¹

Es decir, se trata —continúa la cubana y como venimos diciendo— de la denominación de lo desconocido, lo innombrado, lo no traducido a lenguaje, a través del lenguaje disponible⁶². Ciertamente, las llamadas figuras retóricas — metáforas, metonimias, tropos, analogías, comparaciones, sinécdoques, y de más giros— no son más que lenguaje traslaticio o figurado; y, como afirma la cubana,

⁶¹ Aguirre, Mirta; *Los caminos poéticos del lenguaje*; La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979; p. 69

⁶² *Ibid*; p. 77

fenómenos poéticos. Efectivamente este lenguaje figurado es precisamente lo que acontece en casi todos los ejemplo citados.

Podemos afirmar entonces con Mirta Aguirre que todos esos fenómenos son la poesía en la dimensión del significado. Así es, en el nivel del sentido, la poesía tiene que ver con los juegos del lenguaje, con los trueques, con los giros, el lenguaje de figuras, las llamadas figuras retóricas. Vamos cada vez más conociendo al monstruo.

3.6.1 METÁFORA Y METONIMIA: Y LOS EJES DE LA SELECCIÓN Y LA COMBINACIÓN

Dilucidemos más al respecto. Hablemos de la figura retórica más frecuente, la metáfora, y de su hermana, la metonimia.

La metáfora, considerada el tropo principal de lo poético, es la figura de la similitud⁶³. Según el Gran Diccionario Enciclopédico Durvan se trata del "tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita."⁶⁴ Esto sucede cuando a uno o varios signos, además de su propio significado, se les adjudica otro en virtud de una relación de semejanza entre el contenido del o los signo utilizados y el o los signos reemplazados. Es decir, el significado del o los signo utilizados en la metáfora debe poseer una característica semántica parecida al o los signos suplantados. En la metáfora pues se da un proceso de identificación por semejanza semántica de dos signos cuando menos y un proceso de suplantación de uno de los signos por el otro. Y, una de las cosas importantes a resaltar es que en esta suplantación se produce un enriquecimiento de lo expresado. Como si ambos signos se mezclaran en una alquimia semántica y produjeran más y nuevos sentidos, que usando sólo el o los signos suplantados.

Acudamos para aclarar el asunto a unos ejemplos básicos. Una metáfora elemental acontece en la frase "tus ojos esmeralda". Así en vez de decir a la amada "tus ojos verdes" se puede decir "tus ojos esmeralda". Pues resulta que esta piedra además de ser verde es también apreciada como preciosa. De tal modo, al decir "tus ojos esmeralda", en vez del simple "tus ojos verdes", se dice que los ojos de la amada, además de verdes, son piedras preciosas. Así, se agregan ciertos elementos de sentido, tonos y matices que de otro modo no podría tener nuestro hablar. Lo ya señalado: se enriquece la expresión; sus alcances se expanden.

Ahora, se dice que la metáfora es una comparación pero sin el como. En vez de decir "tus dientes son tan blancos como perlas" o "tus dientes parecen perlas" se afirma "las perlas de tu boca" o algo similar. Un poema que nos puede

⁶³ *Ibid*; p. 72

⁶⁴ *Gran Diccionario Enciclopédico Durvan*; Dirección general de Luis Rodrigo Martínez; España, Durvan, primera reimpresión 1979; 12 tomos; p. 248

servir de ejemplo es el siguiente del mexicano Ernesto Lumbreras:

El cielo es un sauce desbordado.
Entre sus ramas el sol es una oropéndola.⁶⁵

En el cual se han pulido los comos hasta la transparencia y se ha logrado una imagen límpida y esplendente.

Por su lado, la metonimia consiste en un fenómeno muy parecido sólo que la correspondencia entre el signo y a las propiedades semánticas que posee el signo a suplantar se da no por una relación de similitud como en la metáfora sino por una relación de contigüidad. Ejemplos. Decir "leer a Juan Rulfo" en vez de decir "leer la obra de Juan Rulfo", o "suenan el bronce" en vez de "suenan las campanas".

Pues bien, tanto metáfora como metonimia son los procesos significantes más acabados de lo que el lingüista ruso Roman Jakobson elaboró conceptualmente con los nombres de eje de la selección y eje de la combinación. Condiciones indispensables del uso de una lengua, se trata de las siguientes dos operaciones: la selección de ciertas unidades lingüísticas y la combinación de estas. Abundemos. El eje de la selección, como su nombre lo indica, es la operación de seleccionar por parte del emisor las palabras que considera adecuadas para elaborar su mensaje. La selección se realiza a partir de su léxico, el cual está organizado por conjuntos tipo o series paradigmáticas, formados por signos relacionados entre sí ya sea por sinonimia, antonimia, correlación, etc. Por ejemplo, en la oración "Educar a un perro lleva tiempo", la palabra educar fue seleccionada dentro de una serie paradigmática del léxico del emisor entre la posible serie de sinónimos: educar, enseñar, instruir, cultivar, adiestrar, aleccionar, formar, etc. O aun pudo haber sido seleccionada entre la serie de antónimos: malcriar, deseducar, corromper, pervertir, etc.

Del mismo modo funciona la metáfora. De una serie formada por signos que comparten elementos semánticos se elige un sustituto a un signo primero. Analicemos nuestro ejemplo: tus ojos esmeraldas. En él, la palabra esmeraldas que sustituyó a verdes formaba parte de una serie paradigmática de signos en los cuales el verde forma parte de su significado. Se puede afirmar así que "la metáfora es el producto más condensado del trabajo efectuado sobre el eje de la selección."⁶⁶

La metonimia por su parte, siguiendo a Jakobson, es el producto más sintético del trabajo lingüístico en el eje de la combinación. El eje de la combinación hace referencia a "aquello que se refiere a las relaciones contraídas

⁶⁵ Lumbreras, Ernesto; *El cielo*; México, FCE, 1976; p. 15

⁶⁶ Doria, Francisco; Katz, Chaim, Costa Lima, Luiz; *op. cit.* p. 350

por el signo en situación de frase o las combinaciones que ya trae aunque esté aislado. En el primer caso, el vocablo se combina con otro(s), con el (los) cual(es) establece un nexo expresivo. En el segundo caso, por no constituir la unidad mínima del sistema lingüístico contiene elementos —que son otros tantos signos— que son sus constituyentes”⁶⁷. Además de que tiene relación con otros términos en los ya citados conjuntos tipo o series paradigmáticas, con signos con los cuales tiene alguna relación de contigüidad.

Pero hay más. Como lo señala Luz Aurora Pimentel en su texto *La dimensión icónica de la metáfora*: “con frecuencia la interacción metafórica se da no entre lexemas aislados [...], ni siquiera entre grupos de lexemas, sino entre verdaderas configuraciones descriptivas, es decir, patrones semánticos abstractos que organizan la descripción de algún objeto. Estas configuraciones descriptivas no pueden ser abstraídas sino de las relaciones semánticas que establecen entre sí las distintas partes de un discurso dado, y no ya de lexemas, abstracción en configuración que luego habrá de repetirse en otro discurso, en especial en la descripción de algún otro objeto, ser animado o lugar.”⁶⁸

El ejemplo con el que esta autora ilustra su argumentación es una descripción que hace Marcel Proust de la iglesia de Combray en su obra *En busca del tiempo perdido*, el cual también cito: “Combray, de lejos (...) no era más que una iglesia que resumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías, y que ya vista más de cerca mantenía bien apretadas, al abrigo de su gran manto sombrío, en medio del campo y contra los vientos, como una pastora a sus ovejas, los lomos lanosos y grises de las casas, ceñidas acá y acullá por un lienzo de mural al que trazaba un rasgo perfectamente curvo como en una menuda ciudad de un cuadro de primitivo.”⁶⁹

Y citado el ejemplo Luz Aurora Pimentel explica: “La metáfora de la pastora y sus ovejas para representar la relación entre la iglesia y el caserío circundante, así como la metáfora subordinada de los lomos lanosos y grises de las casa (...) Cuando Proust metaforiza la relación espacial entre la iglesia y la ciudad de Combray como una pastora y su rebaño, no sólo se genera una doble ilusión referencial cruzada (las casas y las ovejas; la iglesia y la pastora), sino que, al confrontar estos dos campos semánticos incompatibles, declarándolos idénticos, se transforma radicalmente la fisonomía del espacio propuesto como nivel de realidad, como contexto primario del enunciado descriptivo: las casas dejan de tener techos, para adquirir, efectiva y textualmente, “lomos lanosos y grises”. La

⁶⁷ *Ibid*; p 89

⁶⁸ Pimentel, Luz Aurora; *La dimensión icónica de la metáfora*; México, CEIICH-UNAM, 2009; p. 26-27

⁶⁹ Proust, Marcel; Por el camino de Swann en *En busca del tiempo perdido*. Trad. Pedro Salinas, Barcelona, Plaza & Janés, 1975, vol. I, p49, citado por Pimentel, Luz Aurora; *ibid* p. 27

imagen del espacio proyectado ya no embona en una realidad extratextual, propuesta como referente, sino que se proyecta sobre la tela de fondo de otra realidad posible, dando a luz a una criatura híbrida y plenamente textual: casa con lomos lanosos."⁷⁰

3.7 EL FENÓMENO POÉTICO EN LA SINTAXIS

Pero no todo termina aquí. El fenómeno poético va más allá de los juegos que se pueden llevar a cabo en la dimensión de las palabras y sus dos caras. La poesía, como ya se ha demostrado, invade, implica, tiene que ver con los otros aspectos o ámbitos del lenguaje y de la comunicación, y aún conecta con otros elementos, prácticas culturales, como por ejemplo la lectura.

De este modo, la comunicación poética se presenta en ambos componentes de todo código, así en el léxico, tanto en las dos caras del signo —el del significado y el de significante—, como en la sintaxis.

En lo que se refiere a la sintaxis podemos repetir lo que dice Mirta Aguirre: la poesía, en ocasiones "estremece también hasta sus cimientos a la gramática, estableciendo una sintaxis figurada, una sintaxis traslaticia, que disloca las leyes gramaticales a fin de expresar mejor lo que quiere decir. Por ejemplo, un poeta puede escribir: 'el traje que vestí mañana'.⁷¹ Gramaticalmente debía decir 'que vestiré mañana'; pero si el traje es único y se vistió ayer y antier y hoy y el año pasado, puede darse ya por vestido al día siguiente; y entonces no resulta tan absurdo decir 'el traje que vestí mañana'. "⁷²

Otro ejemplo es el poema 'Cinismo' de Efraín Huerta:

Ayer
También
Tengo
Ganas
De
Emborracharme.

Donde el poeta declara su deseo de emborracharse hasta en el tiempo ya acontecido.

Por donde se aprecie, puede observarse el lado indiscutiblemente lúdico de la comunicación poética. Su aspecto innovador y transformador de convenciones y usos. Su ánimo o voluntad transgresora.

⁷⁰ Pimentel, Luz Aurora; *Ibid*; p. 28

⁷¹ Cabe anotar que el verso corresponde al poema número VI de Trilce del peruano César Vallejo: *Los heraldos negros y Trilce*; México, CONACULTA, 1era reimpresión, 2003; pp. 111

⁷² Aguirre, Mirta; *op. cit.*; p.89

Tan es así que la poesía conmociona también otras prácticas culturales. Por ejemplo: los modos tradicionales de la lectura. Estos, cuando menos en occidente, es un recorrido por el texto de izquierda a derecha y de arriba abajo. Algunos poemas, sobre todo modernos, exigen o se ofrecen a lecturas múltiples: lectura tradicional, vertical, diagonal, reversible, etc., todas posibles. O, aún, que el azar intervenga en las posibles lecturas de un texto poético. Para muestra un botón: en el poema *Los círculos, el juego*, compuesto de 6 partes, el poeta mexicano Jorge Fernández Granados propone un texto de lecturas variables y mutables. Dice: "Si se quiere, con un dado y la intervención del azar, este poema propone un juego de lecturas cambiantes cada vez."⁷³ La idea es que con la ayuda de un dado, la suerte vaya dictando el orden de los seis partes que componen el poema.

Así, en específico lo que podemos llamar el poema moderno aspira a ser una obra abierta. Dice Octavio Paz: "Pero las obras modernas tienden más y más a convertirse en campo de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros *accidentes* externos [...] en cierto sentido poesía moderna y obra abierta son términos equivalentes."⁷⁴

Lo cierto es que la transgresión de la poesía va más allá de la poesía y del lenguaje y afecta lo social y cultural. Y cómo no va a ser así. Si el lenguaje es uno de las piedras fundacionales y fundamentales de lo social, al afectar el lenguaje se afecta forzosamente a lo social. Como se verá en el último capítulo: la poesía invita a la transgresión, al desorden; en una palabra: a la revolución.

3.8 PAUSA Y RECUENTO: QUÉ DEVIENE FENÓMENO POÉTICO. RESPUESTA PRIMERA

Tomemos un poco de aire. Hagamos una pausa. Recapitulemos el camino recorrido, lo hasta ahora hallado, la vereda construida. Parece que hemos respondido a la pregunta primera y principal que anima este ensayo, a saber: qué es la poesía: qué deviene fenómeno poético. Cuando menos en parte. Parece que el monstruo nos ha mostrado su rostro. Y hemos visto cuando menos por unos instantes sus ojos deslumbrantes. Pero no nos precipitemos, no nos dejemos marear tan rápido. Aún nos falta camino por andar, por inventar.

La verdad es que nuestra respuesta hasta el momento es parcial; es decir, incompleta. Como se planteó en los objetivos de este trabajo, para una contestación más íntegra debemos indagar y construir respuestas a las otras cuestiones ya expuestas. Hasta ahora llevamos dos contestadas. Las preguntas que nos falta contestar son:

⁷³ Fernández Granados, Jorge; *Los hábitos de la ceniza*; México, Joaquín Mortiz, 2000; p. 68

⁷⁴ Paz, Octavio; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio; Aridjis, Homero; *op. cit.*; p.10

- quiénes producen la poesía o los fenómenos poéticos desde una perspectiva de comunicación
- cuándo la producen
- cómo la producen
- por qué de la poesía.

Como sea, resumiendo lo hasta ahora expuesto, podemos afirmar que la poesía es:

Siempre un fenómeno de lenguaje, “algo” que le acontece a la lenguaje, cualquiera que este sea, en su uso o práctica. Y desde el punto de vista de la comunicación: la poesía es un “algo” que le sucede a los códigos en sus usos o empleos: así es un fenómeno que sucede en el mensaje.

Que este "algo", este fenómeno es una transgresión; una violación a los usos y convenciones de tal o cual código. Esta transgresión puede presentarse en cualquier dimensión del código. En particular, en las lenguas habladas la transgresión se presenta en cuando menos tres puntos: los dos niveles del signo: el del significado o sentido y el de significante (que en la lengua en su manifestación hablada y escrita son el sonido y el gráfico, respectivamente.) y la sintaxis (es decir, las reglas de unión de los signos de un lenguaje particular).

Ahora, un caso particular que vimos es como la poesía transgrede también el medio en que se encarna, transgrediendo su pureza o su supuesta indiferencia, objetividad, haciéndolo poesía también, haciendo que signifique, provocando que comunique, involucrándolo, comprometiéndolo, implicándolo, sacándolo de su supuesta imparcialidad, neutralidad.

Así, a esta transgresión podríamos proponer llamarla de dos tipo:

- la directa, la que afecta al uso del lenguaje en sí, la emisión de mensajes, y
- la indirecta, la que afecta a prácticas culturales; en principio, las que tienen que ver su recepción, como la lectura y aún a la estructura social.

Finalmente, esta transgresión tiene como objetivo llevar el lenguaje más allá de sí mismo, de significar más allá de lo que un uso normal puede significar y comunicar.

Cabe aquí repetir lo dicho arriba. Hasta el momento se trata de un avance, de una definición provisional. Falta completarla. Para ello, decíamos, debemos contestar las preguntas restantes.

4 CUARTA APROXIMACIÓN: QUIÉNES PRODUCEN LA POESÍA Y CÓMO LA PRODUCEN

4.1 CUANDO LAS PALABRAS ENMUDECEN

Llevamos ya un buen trecho avanzado. Quién lo iba a creer. Tenemos ya varias de nuestras dudas, incertidumbres, despejadas, cuando menos en parte. Prosigamos. Según el plan de viaje, toca la cuestión del quién o de quiénes; de modo más preciso: quiénes producen los fenómenos poéticos desde una perspectiva de comunicación.

Para abordar esto, comencemos por preguntar: ¿qué impulsa al ser humano, al sujeto hablante a hacer poesía? O desde el punto de vista de la comunicación: ¿qué deseo insiste en el emisor a la transgresión, a la violación, al juego en el empleo de los códigos?

Al contrario de los lugares comunes en torno a la poesía, no se trata de una cuestión decorativa o de adorno, de expresar y comunicar de un modo bello o “bonito”. Bien podría ser este un motivo. Pero existe otro que me parece una razón más fundamental y original, de origen, que la anterior. Lo expondré.

¿Cuántas veces hemos sentido que las palabras —para seguir en el caso del lenguaje oral y escrito— que las palabras no dicen lo que realmente queríamos decir; que las expresiones que hemos emitido simplemente se han quedado cortas en lo que deseábamos comunicar; que las palabras tartamudean, enmudecen; que nuestro sentir no resonará —no se contagiará, no hará eco— no sólo en el oído y e inteligencia del otro, de nuestros escuchas o receptores, sino en todo su alma y cuerpo?

Afirmo que muchas veces y a cada momento. Se trata, me parece, de un sentimiento universal: la sensación generalmente frustrante de que nuestras enunciaciones no formulan lo que deseábamos decir o comunicar; o lo expresan de un modo insatisfactorio, incompleto, trastabillante.

Por supuesto esta incapacidad puede referirse a una falta de léxico, y/o a un mal o escaso conocimiento y uso de las leyes gramaticales de ese lenguaje en particular. Es decir, merced a un deficiente conocimiento y práctica de una lengua. Sin embargo, el hecho, la insatisfacción, no se limita a esto sino que lo excede. Se trata de una incapacidad de tal o cual idioma para expresar, para comunicar.

Octavio Paz, en el prólogo al tomo once de sus *Obras Completas*, volumen que contiene su trabajo poético de 1935 a 1970, traza las siguientes líneas reveladoras: “una obra, si lo es de veras, no es sino la terca reiteración de 2 o 3 obsesiones. Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes [...]”⁷⁵

⁷⁵ Paz, Octavio; “Preliminar” en *Obras Completas (Tomo 11). Obra poética 1 (1935—1970)*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997; p. 17

Algo parecido expresa la poeta mexicana Isabel Fraire en el siguiente poema:

Escribir cientos de veces el mismo poema
con palabras diferentes
ese es el destino del poeta.⁷⁶

También el semiólogo Roland Barthes manifestó algo similar en el siguiente párrafo: “Un amigo acaba de perder a un ser querido, y quiero expresarle mi condolencia. Me pongo a escribirle espontáneamente una carta. Sin embargo, las palabras que se me ocurren no me satisfacen; son “frases”: hago “frases” con lo más afectivo de mí mismo; entonces me digo que el mensaje que quiero hacer llegar a ese amigo, y que es mi condolencia misma, en resumidas cuentas podría reducirse a unas pocas palabras: Recibe mi pésame. Sin embargo, el fin mismo de la comunicación se opone a ello, ya que sería un mensaje frío, y por consiguiente, de sentido contrario, puesto que lo que quiero comunicar es el calor mismo de mi sentimiento. La conclusión es la de que, para dar vida a mi mensaje (es decir, en resumidas cuentas, para que sea exacto), es preciso no sólo que lo varíe sino, además, que esta variación sea original y como inventada.”⁷⁷

Los casos abundan. Estas confesiones —qué otro nombre darles— expresan lo que quiero decir. La sensación de que, en ocasiones, quizá muchas, lo que decimos no dice lo que realmente queremos comunicar. De que las frases que producimos son toscas, burdas, insuficientes, comunes. De que no alcanzan a tocar el corazón de nuestro percibir, sentir o pensar, de que no aprehenden la trama más profunda, densa y palpitante de nuestro espíritu.

Y como ya lo señalaba, no se trata sólo de una incapacidad, por ignorancia, del sujeto que emplea una lengua particular. También implica una impotencia, una limitación de los lenguajes para expresar y comunicar.

Los lenguajes —el que se quiera— tienen ciertas potencias y ciertas limitaciones. Podría decirse que todo lenguaje dice algunas cosas y calla otras, ilumina ciertas zonas de eso que llamamos realidad, sin embargo obscurece otras; o, desde un punto de vista constructivista: crea ciertas realidades e ignora, al no haberlas inventado, muchas otras. El lenguaje tiene limitaciones y se le imponen limitaciones: es voz, pero también silencio. Nuestras palabras están rodeadas, envueltas, penetradas por el silencio mismo. Dice Octavio Paz, en un texto leído en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española: “[...] el silencio es inseparable de la palabra: es su tumba y su matriz, la tierra que lo entierra y la tierra donde germina. Los hombres somos hijos de la palabra. Ella es nuestra

⁷⁶ Fraire, Isabel; *Puente colgante. Poesía reunida*; México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 268

⁷⁷ Barthes, Roland; *Ensayos críticos*; Buenos Aires, Seix Barral, 2003; p. 17

creación; también es nuestra creadora: sin ella no seríamos hombres. A su vez la palabra es hija del silencio: nace de sus profundidades, aparece por un instante y regresa a sus abismos."⁷⁸

El filósofo español José Ortega y Gasset señala con respecto a esto lo siguiente: "se considera al lenguaje como la expresión de lo que queremos manifestar y comunicar, siendo así que una parte muy grande de lo que queremos manifestar y comunicar queda inexpreso en dos dimensiones, una por encima y otra por debajo de la lengua".⁷⁹ Esto —apunta Ortega— cuando menos en dos niveles; por un lado, lo que "por sabido se calla"; y por otro, lo inefable, lo informulable.⁸⁰

Siguiendo e interpretando libremente a Ortega, podemos atrever a decir que todo lenguaje y, por tanto, el decir y comunicar de todo sujeto están limitados en dos dimensiones:

1. por, la que llamaré, *las leyes del decir* (lo que Ortega llama "por sabido se calla"); y
2. por la dimensión de *lo inefable*.

4.2 LOS LÍMITES DEL LENGUAJE: LAS LEYES DEL DECIR

Tratemos cada una por separado. Comencemos por la primera dimensión. La que he llamado *las leyes del decir* trata, uno, de los límites que por sí mismo encierra un lenguaje específico y, dos, de las limitaciones que socialmente, más acá o allá de ese lenguaje, se le imponen a su práctica y uso.

Así *las leyes del decir* puede dividirse en dos. Por un lado, en términos de *las leyes del decir*, un lenguaje específico está limitado en sí mismo por la matriz significativa particular que crea; por la cosmovisión que produce y a la que, al usarlo, nos obliga a entrar, creer, afirmar y confirmar, encerrándonos en un sólo orden significativo e impidiéndonos percibir, sentir, pensar, crear otros mundos posibles. Por otro lado, en términos de *las leyes del decir*, el lenguaje, un lenguaje específico se encuentra limitado por todos los mecanismos, reglas, procedimientos, formalidades, condiciones, saberes, poderes, etcétera, más allá o acá de tal lenguaje en sí mismo, que uno debe de cumplir y poseer para producir un discurso, para poder comunicar y ser tomado en cuenta.⁸¹

⁷⁸ Paz, Octavio; "Nuestra Lengua" en *La Jornada*; México, D.F., martes 8 de abril de 1997; p. 1 y 10

⁷⁹ Ortega y Gasset, José; *op. cit.*; p. 229

⁸⁰ *Ídem*

⁸¹ Digo aquí ser tomado en cuenta porque creo en la primacía no del que habla sino del que escucha. Afirma Ortega y Gasset "[...]la palabra no es palabra dentro de la boca del que pronuncia, sino en el oído del que escucha" (*Ibid*; p. 234). El hecho es que en la realidad comunitaria en que forzosamente estamos inmersos como seres sociales si alguien no escucha y toma en cuenta lo que digo, aunque sea yo mismo, ese decir no toma ninguna trascendencia, es como si no hubiera sido dicho, es, se podría decirse, silencio.

Con respecto al primer punto, el semiólogo francés Roland Barthes afirma que toda la lengua es fascista. No tanto que impida decir sino que obliga a decir; podríamos agregar, obliga a decir ciertas cosas y no otras; esto es, nos crea y encierra en un mundo específico con ciertas posibilidades y ciertas limitaciones y no otras. Escribe Barthes: "Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.

"Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas: la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición. Por una parte, la lengua es inmediatamente asertiva [...]. Por otra parte, los signos de que está hecha la lengua sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se arrastra en la lengua. A partir del momento en que enuncio algo, esas dos rúbricas se reúnen en mí, soy simultáneamente amo y esclavo: no me conformo con repetir lo que se ha dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: yo digo, afirmo, confirmo lo que repito."⁸²

Esto es, sintetizando, el lenguaje no sólo permite decir ciertas cosas sino que al mismo tiempo obliga, manda decir cierta cosmovisión y orden del mundo y no otras y otros.

Con respecto al segundo punto de lo que he llamado *Las leyes del decir*, este puede ser entendido como el orden del discurso del que habla el filósofo francés Michel Foucault en su texto del mismo título. Afirma Foucault: "[...] en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad."⁸³

Ciertamente en la historia humana no todos los seres humanos han tenido las mismas posibilidades con respecto a la palabra, a hablar y ser escuchados, a crear y difundir discursos. Más bien son pocos los seres humanos que han tenido ese poder. Hay que decirlo explícitamente: la palabra es un poder, el difundir lo que pensamos es un poder. No estoy diciendo nada nuevo. Citemos mejor al filósofo: "En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del

⁸² Barthes, Roland; *El placer del texto y lección inaugural*; México, Siglo XXI, 10 edición 1998; p. 120 y 121

⁸³ Foucault, Michel; *El orden del discurso*; España, Tusquets Editores, 1987; p. 12

sujeto que habla: he ahí el juego de tres tipos de prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla [...]”⁸⁴

Es decir, existen una serie de limitaciones y restricciones sociales que más allá o acá del conocimiento de cierto lenguaje afectan el posible decir de todo sujeto y la utilización y ampliación de sus capacidades semióticas. Esto es, social e históricamente se cuidan, vigilan, ordena y reprimen las posibilidades y potencialidades para decir y de los lenguajes. Es evidente que al restringir, coartar las posibilidades de formulación de los sujetos hablantes y el empleo del lenguaje para hablar de ciertas cosas se restringe también la posibilidad de razonar, reflexionar y criticar esas mismas cosas y de ir más allá de ellas, con sus consecuencias.

Resumiendo, la posibilidad de decir y comunicar de un lenguaje está escamoteada en dos sentidos. Por un lado, el lenguaje no tanto permite decir ciertas cosas sino que más bien ordena, manda decir unas cosas y no otras. Así un hablante al usar tal lenguaje más que decir, repite un orden del mundo, una cosmovisión. Por el otro lado, opera una compleja y diversa serie de procedimientos que posibilitan, ordenan y restringe la creación y la difusión de los discursos. Hasta aquí *las leyes del decir*.

4.3 LOS LÍMITES DEL LENGUAJE: LO INEFABLE

Sobre la segunda dimensión de los límites del lenguaje y del decir se encuentra lo que, con Ortega y Gasset, denominamos *lo inefable*. Se trataría, como su nombre lo señala, de lo que con palabras no se puede decir o explicar. Sería el muy posible reino de lo que, más que no haya sido formulado por nadie, no se puede decir, formular. Lo que la ciencia, arte y filosofía —en fin, condición, pensamiento o imaginación humana—, tal vez, no pueda decirse, formularse.

Esta dimensión de los límites del lenguaje y del decir se refiere no a una restricción u obligación social, no a una estructura histórica determinada como en el caso anterior sino a una incapacidad humana, ontológica y metafísica para hablar y formular ciertas cosas o fenómenos de lo real.

Cabría preguntarse ¿hasta dónde lo que llamamos *las leyes del decir* y lo inefable no son sino caras de una misma moneda? ¿Hasta dónde las leyes del decir determinan también lo inefable? En efecto, alguien podría atreverse a afirmar que ambos rubros no son sino la cara de una misma moneda, que las complejas leyes del decir con todos sus vericuetos y puntos suspensivos, sus calles angostas e intrincadas, subidas y bajadas, sus autopistas exclusivas, son a su vez las productoras de lo inefable. Quién sabe.

Como sea, queda claro que el lenguaje es manifestación de lo que deseamos comunicar, pero también es manifestación de incapacidades; que el

⁸⁴

Ibid; p. 11 y 12

lenguaje en general y cada lenguaje en particular tiene diversos límites y fronteras.

Lo hasta aquí dicho es no sólo interesante en varios sentidos sino fundamental: una lengua —nuestra lengua, el español, por ejemplo— es una perceptiva, una cosmovisión desde donde se habita lo real y en ese sentido está capacitada para expresar muy bien algunas áreas de lo real; en otras, en cambio, es menos capaz, insuficiente o, aún, inútil.

De ahí, por ejemplo, que haya ciertos idiomas preferidos para la reflexión filosófica. No es casual que la mayoría de los considerados grandes filósofos de la tradición occidental hayan pensado en alemán o en griego. Ya lo señalamos: cada lengua enmudece cuando pisa ciertos terrenos y camina, corre o vuela en la posibilidad de pensar, inventar, hablar de otros. En este sentido, sería interesante indagar los alcances y las limitaciones inmanentes a los idiomas que nos son más cercanos. Sería interesante investigar las potencialidades nuestra lengua y de otros idiomas próximos: el portugués, el francés, el italiano. Y compararlo entre sí y con otros.

En cambio, un lenguaje que lo pudiera expresar todo sería —como dice Octavio Paz en su *Mono gramático*— no la representación de la realidad sino su doble: "[...] un lenguaje compuesto exclusivamente de nombres propios e irrepetibles, un lenguaje que no fuese lenguaje: el doble del mundo y no su traducción ni su símbolo."⁸⁵

4.4 LA POESÍA COMO PALABRA RECIÉN NACIDA

Pues bien, ¿a cuento de qué toda esta disertación sobre los límites del lenguaje y, por consecuencia, del decir y la comunicación humana? Ya se adivina: a cuento de que las limitaciones expresivas de cada lengua explicarían la existencia de los fenómenos poético. Es claro que existe la poesía, es claro que se crean e inventan nuevas palabras, expresiones, o formulaciones porque las que existen y se pueden construir en un lenguaje específico no alcanzan para decir lo que se desea comunicar, para decir lo que se desea compartir y poner en común.

Sucede, como ya lo habíamos visto, que la poesía, desde el punto de vista de su origen y causa, es el resultado del esfuerzo por decir o comunicar más de lo que una lengua en su uso permitido, autorizado, normalizado puede comunicar. La poesía es ir más allá de los sentidos comunes y corrientes de una lengua. Y de hecho algunas veces ir más allá de la cosmovisión, del mundo que esa lengua formula.

Podemos afirmar de este modo que la poesía es bautizar, es poner nombres a realidades que aún no lo tienen. O mejor: es nombrar lo que no se ha nombrado. Es decir lo que no se ha dicho. Y, o aún: es crear⁸⁶, es hacer, es

⁸⁵ Paz, Octavio; "El mono gramático" en *Obras Completas (Tomo 11). Obra poética 1 (1935—1970)*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 509

⁸⁶ De hecho la etimología de la palabra poesía proviene del griego ποιησις que

otorgar realidad a una "realidad" que, para determinada época histórica, aún no existía; no porque no se haya visto o haya sido ocultada sino porque simplemente no había sido creada. Dice Pierre Guiraud: "La poesía es un 'hacer', es *poiésis*, como decía Valery. El *poiète*, al igual que el *trovador*, es un 'inventor' de signos: signos envías de hacerse, expresiones de relación a punto de formularse, signos espontáneos que acaban de nacer."⁸⁷

La poesía es pues palabra recién nacida. Es dar a luz sentidos y significados nuevos, relaciones nuevas. Es creación: concepción del mundo. Es producción de realidad.⁸⁸ Ya abundaremos sobre esto en el último apartado.

4.5 LA DIALÉCTICA DE LA PRODUCCIÓN DEL FENÓMENO POÉTICO. DE LA RELACIÓN MENSAJE POÉTICO Y EMISOR

Pero, ¿cómo se da ese nacimiento de la palabra? ¿Cómo se produce la creación poética en un nivel que podríamos llamar individual?⁸⁹ ¿Cómo hace el poeta? ¿Convoca a las hadas de la inspiración y se deja hechizar por su embrujo? ¿Vende su alma al diablo por unos versos?

Invoquemos mejor nuestra propia magia, a nuestro modelo de comunicación, a la lógica dialéctica básica y retomemos lo hasta aquí dicho en este capítulo. Y apoyémonos también en la teoría del origen del lenguaje de Ortega y Gasset⁹⁰. Preguntémosnos cómo un hablante cualquiera produce un mensaje poético. Se puede concebir del siguiente modo: la poesía sería el resultado de un enfrentamiento: del choque entre: uno, el deseo de decir, de comunicar de un individuo; y, dos, las limitaciones que una lengua particular le impone en su comunicar o decir. Se puede explicar como el siguiente proceso dialéctico.

Tesis: el ser humano, el hablante desasosegado que, inmerso en un conflicto, trance o laberinto emocional o intelectual, tiene el enorme deseo de expresar, decir, comunicar el remolino de emociones o sentires o casi pensamientos que palpitan en su cuerpo y alma.

Antítesis: el mismo hablante o ser humano que: uno, encuentra en sus lenguajes una serie de trabas; o dos, no halla en su lenguaje las palabras y los modos gramaticales para expresar la maraña que en ese momento es su alma.

Síntesis: el mismo ser humano que al hacer uso de sus capacidades semióticas, al emplear de un modo transgresor y transformador su lengua (a

significa ni más ni menos que creación.

⁸⁷ Guiraud, Pierre; *La semiología*; Traducción de María Teresa Poyrazian, México, Siglo XXI, 23era edición, 1997; p. 89

⁸⁸ En ese sentido coincide con el deseo.

⁸⁹ Como ya señalamos, en el último capítulo hablaremos de la creación poética pero en una dimensión que podemos llamar social.

⁹⁰ Ortega y Gasset, José; *op. cit.*

través de todos los recursos explicados en el apartado anterior y aún más: juegos de palabras, uso de metáforas o metonimias, combinaciones inauditas, extrañas de palabras o un empleo inusitado de la sintaxis, aliteraciones, rimas u otros; a través de un uso profundo, intenso y arriesgado de los ejes de la selección y la combinación), logra producir un mensaje más próximo y satisfactorio que encarna mayor o menormente su deseo de decir y comunicar.

Se nos presenta aquí pues uno de los cruces de nuestra matriz: el cruce entre mensaje poético y emisor. Así desde el lenguaje de las ciencias de la comunicación a la pregunta que nos ocupa en este apartado: quién produce y cómo produce un mensaje poético podemos responder:

Crea un mensaje poético el emisor que:

Tesis: deseando comunicar lo que está sintiendo o de algún modo intuyendo o casi pensando,

Antítesis: no puede encodificar esos sentires o casi pensamientos a través del o los códigos que pretende utilizar pues estos le impiden formular del modo que desea su mensaje, y

Síntesis: que a través de un empleo inusual y trasgresor del o los códigos logra expresar o decir de un modo más cercano lo que deseaba comunicar.

En este sentido, es interesante, revelador, que la teoría de los sueños del psicoanálisis coincida en su esencia con lo que aquí venimos diciendo. Esta teoría señala que: es precisamente el mundo interno, las pulsiones reprimidas, los deseos reprimidos los que a través del trabajo del sueño, dice Freud, a través de la condensación y el desplazamiento —otro modo de decir la metáfora y la metonimia— logran manifestarse, rebasando los bloqueos represivos del superyó, fabricando un producto transaccional en el cual se pasa la censura del sueño y el deseo se manifiesta, se materializa; a tal grado que Freud llega a decir que el sueño es cumplimiento de deseo.

O dicho de otro modo, el psicoanálisis afirma que en el sueño, los deseos reprimidos del soñante, a través de la metáfora y la metonimia, escapan a la censura y así se realizan de algún modo al manifestarse.

No otra cosa intenta realizar el poeta. Y a veces lo logra. Violentar los lenguajes, los códigos, para expresar lo que no se podía expresar. La poesía consiste —como lo hemos visto y como lo señala Juan José Arreola con respecto al arte literario— en poner en predicamento a las palabras para que por contactos y enlaces inesperados diga lo que no se puede decir: lo innombrable, lo inefable, lo insólito.⁹¹

En este sentido lo que suele llamarse, en literatura y también en las demás artes, una obra maestra no es sino la formulación en algún lenguaje de lo que de algún modo oscuro la mayoría o muchos seres humanos hemos sentido,

⁹¹ Arreola, José Juan; *Narrativa completa*; México, Alfaguara, 1997; pp. 495

percibido, pensado o anhelado. Por eso en su lectura suele haber una experiencia de revelación, de desvelamiento, de percibir lo que en algún momento habíamos sólo intuido, o pensado o percibido como a medias, fantasmáticamente y sin forma.

Por eso muchos de los grandes poemas, de las obras maestras poéticas de todos los tiempos —y podemos expandir la afirmación a las grandes obras artísticas— nos dan la sensación de que no podían ser de otro modo, de que son exactas y precisas; en fin, de que eran inevitables. Por supuesto, esta sensación de inevitabilidad radica en su grandeza; pero también en el hecho que aquí nos ocupa: el de materializar, el de contener tal o cual percepción, sentimiento o pensamiento humano, algo que habita el espíritu de los hombres y las mujeres de un momento histórico o cultura determinada.

De ahí que haya obras representativas de ciertas épocas históricas. De ahí que se diga que una gran obra de arte representa el alma de un pueblo o el espíritu de una época; o aún que ciertas obras lleguen al estatus de universales. En ellas nos vemos, nos podemos contemplar: vemos formulado en materia lo que alguna vez torpemente percibimos, sentimos, pensamos, deseamos.

Lo cierto es que al leer o escribir un poema, y si ese poema nos toca profundamente, hay esa sensación de haber encontrado algo perdido, algo que oscuramente ya nos pertenecía, algo que ya en algún momento a penas habíamos percibido y ahora podemos contemplar ahí detenido, materializado, encarnado. Es la belleza viéndonos a los ojos y no podemos sino vernos reflejados en esos ojos.

A este respecto dice Jorge Luis Borges: "Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas."⁹² Y más adelante remata: "[...] la poesía debe darnos la impresión, no de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado. Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros."⁹³

Más allá de que estas palabras de Borges puedan tener una interpretación idealista con la que no concuerdo, puedo agregar que cuando nos topamos con la poesía, cuando nos encuentra y la encontramos, cuando se da la conexión, irremediablemente la reconocemos, la sentimos. Poco importa si conocemos su nombre, si sabemos o no su nombre. En nuestro ser, la sensación espiritual y corporal que nos provoca es inevitable, irreversible, real. La poesía —como todo impacto emotivo, espiritual o estético— se revela como un choque, un

⁹² Borges, Jorge Luis, *op. cit.*; p. 257

⁹³ *Ídem*

estremecimiento —de mayor o menor intensidad— que nos recorre de golpe o lentamente, nos aquieta abruptamente: nos hace tocar el fondo de un océano interno, nos congela del impacto o, lo contrario, nos cimbra: nos hace saltar, salir corriendo, llorar o reír a carcajadas; nos abre a una sensación o experiencia de plenitud (aunque puede estar contaminado con otros sentimientos o sensaciones) en el que nos desvanecemos. Como ya lo decía: es ver la belleza a los ojos y saber que ella también nos mira y vernos reflejados en sus ojos.

4.6 DE LA RELACIÓN MENSAJE POÉTICO Y RECEPTOR

Por lo mismo, el único sentido de un mensaje poético es el de ser escuchado o leído por alguien. O dicho en el lenguaje de las ciencias de la comunicación: el único sentido de un mensaje poético es ser recibido, interpretado, decodificado por un receptor.

Recordemos nuestra definición de receptor o destinatario: es a quien va dirigida la comunicación, es el objeto de la comunicación, quien le da sentidos a los sentidos que ha intentado el emisor poner en común. Es quien es apelado, interpelado a recibir, aceptar las intenciones significantes del emisor. En ese sentido, es el receptor el que cierra el ciclo de la comunicación, el que termina de hacerla; la cierra y quizá, probablemente, la reinicie y vuelva a impulsar ya trasmutado en emisor.

En ese sentido cabe preguntarse qué trabajo hace el destinatario al recibir una comunicación poética. O dicho de otro modo, qué encierra el acto de decodificar un mensaje poético a diferencia de un mensaje prosaico. Ensayemos una respuesta. Es un acto similar por supuesto, pero a todas luces se vuelve más complejo. Para interpretar este último, el mensaje prosaico, cuando menos en un nivel primero basta conocer el léxico y la sintaxis del código en que fue elaborado el mensaje⁹⁴. Para realizar la misma labor en un mensaje poético también se necesita esto, pero además entender el mensaje o partes de él como —digamos— un subcódigo dentro del código, identificando sus elementos: las metáforas y las metonimias y entender su entrelazamiento significativo con todos los demás elementos del mensaje. Se puede así hablar de cuando menos una lectura o descodificación doble, pero que a veces puede ser triple o aún más. Así, a diferencia de un mensaje prosaico que en principio sólo requiere la interpretación de un código, cada mensaje poético requiere el reconocimiento y aprendizaje del

⁹⁴ Es claro que puede haber mensajes prosaicos muy complejos. Pienso en ciertos textos académicos, por ejemplo, que requerirán el conocimiento de más códigos a parte de la lengua en que fue escrito. Estos otros códigos serán las teorías, categorías y conceptos y su entrelazamiento, de ciertas disciplinas. Pero en general sólo se trata de lo mismo: conocer estos segundos o terceros códigos: su léxico y su sintaxis para poder decodificar estos mensajes prosaicos complejos; códigos que generalmente como tales ya están elaborados y convencionalizados fuertemente.

—nombremos— nuevo subcódigo recién inventado para ese mensaje, requiere pues una interpretación mayor, especial y diferente. El mensaje poético convoca a un uso intensivo de las herramientas, habilidades y capacidades semióticas que el receptor posee para interpretar signos: requiere las competencias que cada ser humano posee para decodificar y crear nuevos signos y sistemas de signos. En suma: la poesía invoca, apela a una de las cualidades inmanentes de lo propiamente humano, a aquello que lo hace tal: a sus capacidades simbólicas. Resuena aquí aquello que decíamos al inicio, la relación entre poesía y el origen del hombre.

Es por eso que aunque aparentemente el mensaje poético refleje una forma determinada de código ya conocido, este no puede ser abordado de la misma forma que un mensaje prosaico tradicional. Cada mensaje poético requiere indudablemente de una lectura diferente. A diferencia de un mensaje prosaico, en uno poético no hay reglas establecidas y rígidas para su lectura o decodificación. Todo lo contrario. Y en ese mismo sentido, ya señalábamos apartados arriba, un mensaje poético permite lecturas múltiples, de arriba a abajo y viceversa, mensaje completo o en partes; en suma, decodificaciones plurales, diversas, múltiples.

5 QUINTA APROXIMACIÓN: CUÁNDO ACONTECE EL FENÓMENO POÉTICO. LA POESÍA MILAGRO CONSTANTE

Es el tiempo del tiempo. El tiempo toca a nuestra puerta. El tiempo cuestionándonos nos toca. Toca la pregunta por el cuándo; o en plural por los cuándoos. ¿Cuándo es el tiempo de la poesía? ¿Cuándo una persona, un emisor, emite un mensaje poético? ¿Cuándo hacemos poesía? ¿Hay momentos específicos en los que acontece el fenómeno poético, momentos mágicos, excepcionales donde aparece? De hecho, de algo así nos habla el sentido común. Ya la traíamos a cuento: es la llamada inspiración de los poetas. Se habla de esos momentos de inspiración como de tiempos inauditos y extraordinarios. Pero detengámonos. No vayamos tan a prisa. Desmenucemos nuestro planteamiento. Y es que la cuestión que aquí nos ocupa puede entenderse o formularse, cuando menos, en dos sentidos. Uno, individual, que correspondería a la pregunta: ¿cuándo un sujeto —un emisor, decíamos— formula un mensaje poético? Y el otro, social, que remitiría a la cuestión: ¿en qué momentos sociales o de la historia de la humanidad se produce el fenómeno poético? Esto es: ¿es un fenómeno constante; o, por el contrario, es un acontecimiento que se da sólo en ciertos momentos sociales o históricos específicos? Pregunta que llevaría a otras: ¿cuándo surgió la poesía? Y aún, ¿tiene que ver la poesía con el origen del ser humano, de lo humano, como lo planteamos ya en algunas líneas de este trabajo?

Las dudas, las interrogantes nos salen al paso y se nos multiplican. Dejémoslas hasta ahí e intentemos contestar a las cuatro planteadas. La individual, la social y la otras dos que se desprenden de la social. Pero antes cabe aclarar lo siguiente: que ambas caras de la cuestión del tiempo, tanto la individual como la social, están irremediablemente relacionadas, implicados. De hecho, el lado que hemos llamado individual, como sabemos, no deja de ser un hecho profundamente social, pues los seres humanos individuales no somos sino seres sociales: es decir, seres con interacciones sociales y seres productos de una sociedad. Y el lado que hemos llamado social, como lo social en general, no puede sino estar constituido, tejido, por hechos individuales. Ambos lados, pues, sólo son distintos enfoques de observar y analizar un acontecer; en este caso, el acontecer poético encarado desde la mirilla temporal. Aclarado esto, abordemos la primera interrogante.

5.1 LA CUESTIÓN VISTA DESDE LA PERSPECTIVA INDIVIDUAL: ¿CUÁNDO UN EMISOR FORMULA UN MENSAJE POÉTICO?

Emprendamos pues una respuesta a la pregunta, ¿cuándo, en qué momento, un individuo realiza poesía? O desde el lenguaje de las ciencias de la comunicación, ¿cuándo un emisor crea un mensaje poético? No le demos más vuelta. Ya hemos contestado esta pregunta en uno de los apartados anteriores.

Un sujeto no crea poesía en un momento de inspiración, en un momento especial u extraordinario. El fenómeno poético no es un asunto mágico ni de hechicería o encantamiento. Que quede bien claro: no son las hadas de la inspiración que toman al poeta y le dictan versos. Por el contrario, como hemos visto, se trata de un hecho social: se trata de un acontecimiento de lenguaje y de comunicación. En ese sentido, podríamos decir que el fenómeno poético sucede en un momento de crisis de lenguaje y en una coyuntura de crisis de comunicación por parte de un emisor. Recordemos lo que decíamos en apartados anteriores. El emisor crea un mensaje poético en el momento en que al generar una primera enunciación, esta no satisface la intención comunicativa del emisor; y en un segundo, o tercer, o *n* esfuerzo que implicarían la trasgresión del código empleado el emisor va relaborando su enunciación hasta producir un mensaje más próximo y satisfactorio que encarne su deseo de comunicativo, esto es, el mensaje poético.

Retomando estas ideas, a la pregunta planteada —a saber, ¿cuándo un sujeto, un emisor, formula un mensaje poético? —, podemos responder que el tiempo de la poesía es:

un primer tiempo de crisis comunicativa, un tiempo de trance en el que el lenguaje en la boca o mente del emisor balbucea, tropieza, tambalea, no alcanza para expresar lo que se quiere comunicar; y

un necesario segundo tiempo transgresivo y creativo en el que el emisor a través del empleo de sus recursos semióticos, de un uso anormal del código y de un llevar al mismo código más allá de él, el hablante concibe un decir más cercano a su deseo comunicativo —y decimos más cercano y no necesariamente puntual o exacto, si es que eso existe.

Contestado nuestro primer planteamiento desde el punto de vista individual, emprendamos la siguiente pregunta.

5.2 LA CUESTIÓN VISTA DESDE LA PERSPECTIVA SOCIAL: ¿CUÁNDO SOCIALMENTE ACONTECE EL FENÓMENO POÉTICO?

Intentemos pues despejar la segunda pregunta planteada con respecto a los cuándoos. La cuestión analizada desde el punto de vista social, ¿en qué momentos sociales o de la historia de la humanidad se produce el fenómeno poético?, ¿se trata de un fenómeno constante; o, por el contrario, es un acontecimiento excepcional? Parece que la respuesta es diáfana. Basta conocer un poco de historia de la literatura para darse cuenta. En oposición a lo que podría pensarse en un primer vistazo, la poesía es un acontecimiento incesante, persistente, tenaz. Podríamos decirse un milagro constante. Ya lo hemos apuntado, la poesía está en nuestras conversaciones cotidianas, en nuestro pensar, en nuestro hablar con uno mismo, en nuestros sueños, en el decir diario de la gente, en la plática de toda las personas, en los nombres de las cosas.

Pensemos en expresiones como "los brazos del sillón", "la boca de la

botella", "las paredes hablan", entre otras muchas. Pensemos en algunos de los llamados dichos: "del plato a la boca se cae la sopa", "el que parte y reparte se queda con la mayor parte", "el que con lobos anda a aullar se enseña", "cría cuervos y te sacarán los ojos", etcétera. O, recordemos los nombres de algunos lugares: "Aguascalientes", "Barranca del muerto". O, de algunos insectos o animales: "el perezoso", "el correcaminos". O de algunas flores y plantas. Por citar un caso de estas últimas, una plantita que me regalaron una vez. Esta lleva por nombre: dos corazones pendiendo de un hilo; frase que denomina de modo exacto la estructura de la planta. Se trata de una rama delgada de la cual salen a cierta distancia dos hojas con forma de corazón: sin duda, dos corazones pendiendo de un hilo.

Cierto, hay más poesía en las formulaciones lingüísticas y en el hablar cotidiano de lo que parece y se reconoce a primera vista. En ese tenor, Ortega y Gasset atreve a decir que: "el efectivo hablar y escribir es una casi constante contradicción de lo que enseña la gramática y define el diccionario, hasta el punto de que casi podría decirse que el habla consiste en faltar a la gramática y exorbitar el diccionario. Por lo menos y muy formalmente, lo que se llama ser un buen escritor, es decir, un escritor con estilo, es causar frecuentes erosiones a gramática y léxico."⁹⁵

En efecto, el uso escrito o hablado de una lengua es y ha sido un constante quebrantar a la sintaxis y un persistente dilatar el léxico. Podría decirse que es así como cada lengua se ha desarrollado, se desarrolla y seguirá desarrollándose. Frases, nombres y expresiones como los que mencionábamos y otras muchas de las que está llena nuestra lengua —y todas las lenguas—, en algún momento, hace ya tiempo, fueron plenas formulaciones poéticas. Sólo que con el tiempo se fueron difundiendo entre los hablantes y así se fueron lexicalizando. Así, por ejemplo, se habla de metáforas lexicalizadas, o sea formulaciones metafóricas que ya forman parte del vocabulario y de los modos de hablar de una lengua. Dice Ortega: "Todas las palabras y giros fueron inicialmente inventos individuales que luego se degradaron en usos mecanizados, y entonces, sólo entonces, entraron a formar parte de la lengua."⁹⁶

Así pues, la poesía está mucho más cerca de lo que parece en un vistazo primero. Tan cerca que puede decirse que la poesía nos atraviesa, está por doquier, presta a salir de nuestras bocas o a saltar a nuestros oídos en cualquier momento. Por eso, cuando se plantea el fin de la poesía no queda más que reírse. La poesía no puede desaparecer mientras el ser humano exista. Hay que decirlo con todas sus letras: la poesía es intrínseca al lenguaje y, como lo sabemos, el lenguaje es intrínseco al ser humano. Ni inventado *el lenguaje total* (ese del que

⁹⁵ Ortega y Gasset, José; *op. cit.*; p. 227

⁹⁶ *Ibid*, p. 233

hablábamos líneas arriba, el que refiere Octavio Paz en su *Mono gramático*) la poesía abandonaría al ser humano. El hecho es que ese *lenguaje total* sería a cada momento pura poesía: poesía pura.

Pues bien a la pregunta ¿en qué momentos sociales o de la historia de la humanidad se produce el fenómeno poético? Podemos responder ya. La poesía es un acontecimiento permanente e incesante en lo que podemos llamar el fenómeno humano. Es un fenómeno que sin lugar a dudas se ha dado en toda época histórica y en todo espacio social. Es un acontecer que nos acompaña desde siempre, desde la noche de los tiempos, desde el inicio de la especie. El tiempo de la poesía es el mismo del tiempo humano. Así a la pregunta que nos ocupa en este apartado, cuándo acontece la poesía, no tenemos otra respuesta más que la siguiente: la poesía ha acontecido siempre, sigue aconteciendo y seguirá aconteciendo mientras exista humanidad, como un milagro constante.

5.3 Y LAS PREGUNTAS SE MULTIPLICAN: ¿CUÁNDO SURGIÓ EL FENÓMENO POÉTICO? Y ¿TIENE QUE VER LA POESÍA CON EL ORIGEN DEL SER HUMANO?

Hemos respondido las dos preguntas principales que nos inquietaban en este apartado. Y de hecho, parece que hemos matado dos pájaros de un tiro. Pues de algún modo al responder la pregunta anterior, ya queda contestada la tercera pregunta que en este apartado nos ocupa, la pregunta con respecto a cuándo surgió el fenómeno poético. Pero, hagamos explícita la respuesta. La poesía surgió con la especie misma, con el humano mismo. Ni más ni menos: la poesía no es sólo un fenómeno insistente y persistente en lo humano, sino intrínseco a este. Ya lo apuntábamos, si la poesía es intrínseca al lenguaje y el lenguaje es intrínseco al ser humano: poesía y ser humano también son inseparables. Poesía y humanidad son acontecimientos consustanciales. La poesía surgió en el mismo momento en que el ser humano se puso a hablar, en el mismo tiempo que la especie humana fue inventándose sus lenguajes. El hecho es que ese mismo irse inventando sus lenguajes fue y ha sido un acontecer y una invención poética.

Exploremos más esta última afirmación. Tomemos el caso de las lenguas habladas. Pues bien, el hecho de que un sonido represente una cosa o acción es ya un pleno acontecimiento poético. El hecho es que ese sonido es ya una metáfora o metonimia de lo que pretende representar. Esto es más claro en las onomatopeyas. Que una palabra como imagen acústica pretenda reproducir el sonido que genera un animal, por ejemplo, es ya una metáfora, es ya poesía. Lo mismo podría decirse de las escrituras iconográficas donde los signos o grafías son imágenes más o menos próximas al objeto o cosa que pretenden representar. Acaso muchas de las palabras iniciales de los primeros humanos fueron intentos de imitar ciertos sonidos de la naturaleza y luego se fueron deformando como

sabemos que ocurre con los usos de las palabras hasta que perdieron su inicial liga con aquello que intentaban imitar.

Queda claro entonces que el origen de todo lenguaje es poético. Esto es, la invención de todo lenguaje es producto de esa fuerza creativa, creadora, que sin lugar a dudas podemos llamar también fuerza poética. Concluyendo: la creación poética es creación de lenguaje, y viceversa: la invención del lenguaje es una invención poética, es poesía.

Entonces, está claro que la poesía tiene que ver con las capacidades y habilidades semióticas que el ser humano se ha construido para crear nuevos signos y sistemas de signos. Así, la poesía podría ser definida también como la capacidad inicial —y esto hay que reiterarlo: inicial— del ser humano de crear signos, de que una cosa represente otra, por semejanza o por contigüidad, por metáfora y metonimia; capacidad complementaria a esa otra habilidad de crear y socializar una convención.

Podemos afirmar así que existen dos potencias contradictorias y complementarias en el lenguaje, espejo de, o consustanciales, a las propiedades de la convención y la arbitrariedad del signo. Una que innova y crea. Y otra que convencionaliza y reglamenta. Como afirmábamos, la poesía pueda ser entendida como el impulso original y primero en la creación de todo lenguaje; complementaria a esa otra fuerza que hace que la lengua se solidifique, convencionalice, en fin, se difunda socialmente y se haga uso social.

Llegamos aquí a la conclusión de que la poesía es también el lenguaje expandiéndose, desarrollándose, explorándose en su capacidades y potencias significantes, de crear sentidos y significados, y hasta de crear realidad(es) como lo veremos en el capítulo siguiente.

Y es que como afirma Ortega y Gasset, "[...] eso que [la lingüística] llama lengua no existe en rigor, es una figura utópica y artificial, creada por la lingüística misma. En efecto, la lengua no es nunca 'hecho' por la sencilla razón de que no está nunca 'hecha', sino que está siempre haciéndose y deshaciéndose, o dicho en otros términos, es una creación permanente y una incesante destrucción."⁹⁷

Hagamos referencia aquí a las llamadas funciones del lenguaje propuestas por Roman Jakobson, en específico a la llamada función poética. Según Jakobson, son seis las funciones de todo lenguaje⁹⁸. Se entiende por función las posibilidades de un lenguaje, para lo que nos sirve o puede servir un lenguaje, para lo que lo podemos emplear, o sea: los usos que de una lengua hace o puede hacer un hablante. Las seis funciones son la apelativa o conativa, la referencial o representativa, la emotiva o expresiva, la poética, la fática o de contacto, y la metalingüística.

⁹⁷ *Ibid*, p. 228

⁹⁸ Guiraud, Pierre; *La semiología*; Traducción de María Teresa Poyrazian, México, Siglo XXI, 23era edición, 1997; p. 11-16

Cada una de estas seis funciones remite a un elemento del modelo de comunicación. La función poética se dice que es la función orientada hacia el mensaje. Es la función en la que el mensaje se orienta a sí mismo, como si el mensaje se preguntara a sí mismo: qué soy capaz de decir. Aparece precisamente cuando el emisor usa la lengua para explorar las posibilidades mismas de un mensaje; o lo que es lo mismo, las posibilidades comunicativas y de crear sentidos y significados de un lenguaje. La función poética remitiría al lenguaje explorándose a sí mismo. El lenguaje poblando lo real con sus criaturas, con sus creaciones. El lenguaje estructurando lo real, dándole forma, construyendo realidades. El sentido construyendo posibilidades en el silencio. El sentido poblando con sus fantasmas la noche del silencio.

Es la búsqueda y exploración que algunos poetas profesionales hacen en su trabajo artístico. La poesía tiene que ver con la búsqueda estética, tiene que ver con la exploración formal de las capacidades de una lengua, con la creación simple y llana de significados.

Nos resta la respuesta a nuestra última interrogante, ¿tiene que ver la poesía con el origen del ser humano, de lo humano? Que, como la anterior, ya de algún modo la respuesta ya está implícita en lo dicho. Sólo hagámosla manifiesta. Nuestra respuesta es concluyente. Sin lugar a dudas, el fenómeno poético tiene que ver con el origen del ser humano. Y es que si uno de los rasgos propios de lo humano es su capacidad de lenguaje y sus habilidades semióticas, cualidades no dadas sino construidas, y si una parte importante de estas habilidades es la que podríamos llamar su vertiente poética, entonces sin lugar a dudas la capacidad poética tiene que ver con el origen y desarrollo de nuestra especie, la especie humana, la creadora de mundos.

6. SEXTA APROXIMACIÓN. POR QUÉ SE SIGUE HACIENDO POESÍA. FENÓMENO POÉTICO Y REVOLUCIÓN.

Hemos arribado a la última estación de este viaje. Hemos llegado a su último trecho. En el horizonte se vislumbra ya el fin del camino, que sin duda será otro inicio.

Hemos pues inventado, elaborado respuestas a casi todas nuestras preguntas planteadas, para ser precisos a cinco de seis de ellas. Nos queda sólo una. Quizá la más difícil de todas. Esa, la que los niños siempre formulan: la pregunta por el por qué. Pregunta que puede parecer interminable pues siempre puede derivar en otro por qué y así hasta el infinito. Esa pregunta es: por qué existe el fenómeno poético, por qué hacemos poesía.

Ya de algún modo hemos hablado de ello en los capítulos precedentes. Lo explicaba a nivel individual y dialécticamente. Decíamos que se trataba por deseo, por un afán de materializar y comunicar al mundo externo lo que está en el mundo interno. Señalábamos que ante una incapacidad de un lenguaje a decir nuestro ser más entrañable, nuestra emoción o pensamiento más íntimo o apenas formándose, o balbuceado apenas en un lenguaje propio o de imágenes, lo trasgredíamos (activábamos su línea creativa) para entonces alcanzar a formular de un modo más próximo a nuestro deseo lo que queríamos enunciar. Sí, pero aún hay más. Esto es a un nivel que podríamos llamar personal, individual; pero que no deja de tener una dimensión social y, por tanto, evidentemente comunicativa y claramente política. Así podemos reformular la pregunta entonces: por qué existe el fenómeno poético en términos comunicativos-sociales-políticos.

6.1 DE LOS SECRETOS DEL MONSTRUO PARA CONSTRUIR NUEVOS MUNDOS

Decía al inicio de este trabajo, cuando hablaba de las motivaciones y los deseos que lo impulsan, que intuía que había secretos en el monstruo que podían servir no sólo como alicientes en la urgencia de construir otros mundos, otras formas de relacionarnos, y otros modos de vida sino también como herramienta verdaderas para esa labor titánica de reconstruir este mundo nuestro. Retomo ahora esta idea y la desarrollo.

Preguntaba entonces: por qué en este momento histórico que parece que el mundo se desmorona pero, a la par, parece que nada pasa, o lo peor parece que no se puede hacer nada; en esta época de aparente edad media, de aparente fin de la historia, sería relevante ocuparnos reflexivamente de la poesía. Pregunta cercana a esta, podemos cuestionar ahora por qué hay poesía; o por qué se sigue haciendo poesía, por qué se insiste en hacerla, por qué sigue aconteciendo el fenómeno, por qué es tenaz, por qué ante los problemas urgentes del mundo seguimos haciendo poesía.

Creo que después de todo el viaje recorrido en este ensayo, podemos armar una respuesta.

6.2 HABITAMOS LO SIMBÓLICO Y AL MISMO TIEMPO LO SIMBÓLICO NOS HABITA

Somos seres simbólicos. No vivimos en lo crudo de lo real, vivimos en interpretaciones de él. Habitamos mitos, estructuras narrativas, ciertas historias. Lenguas, lenguajes, códigos. Léxicos y sintaxis. Argumentos, guiones a actuar. Estructuras y redes de significantes. Que producen, crean, fundan, establecen, instituyen lo humano.

Los muchos y múltiples sistemas semióticos y de comunicación que habitamos nos conforman una cosmovisión de lo real, una realidad. Ya lo decíamos al inicio de este trabajo, determinada cultura es los lenguajes que la traman, los sistemas de comunicación que la labran. Cultura, lenguajes, comunicaciones parecieran entonces términos profundamente interrelacionados y dependientes sino es que son palabras para hablar en el fondo de lo mismo, o casi.

Lo humano, la cultura es un entramado múltiple y complejo de lenguajes y comunicaciones que la entretajan; esto es: uno, de léxicos materializados en percepciones, objetos-signos, trazos significantes, palabras, símbolos, signos de todo tipo; y, dos, leyes, usos, reglas de relación de esos léxicos. Habitamos en lo simbólico, otro nombre posible, ya lo decía, para la cultura. Pero al mismo tiempo lo simbólico nos habita, nos atraviesa, nos conforma.

Sí, los soportes de lo simbólico son múltiples, diversos, variados: libros, mapas, discos, videos, televisión, radio, discos duros, paredes, memorias digitales, arquitecturas, etc. Mas el soporte privilegiado de lo simbólico es el cuerpo humano. Este es creado, escrito, moldeado, administrado por lo simbólico. Hasta eso que llamamos 'nuestra vida', 'mi vida' no es sino el cuento que cada uno se cuenta de sí, del personaje que socialmente le han construido a cada uno a partir del nombre propio y de un lugar y una fecha de nacimiento y que cada uno se ha creído, con el que cada uno se ha identificado, y que se encuentra inserto en el cuento de la historia nacional actual y luego del todavía más grande cuento de la historia mundial.

Relatos encarnados en cuerpos, materializados en arquitecturas, en relaciones sociales, económicas y políticas; en leyes y derechos, en saberes, en creencias, en ciencias, religiones, sexualidades, modos de concebir los cuerpos, la individualidad, lo social, etcétera.

La idea que los hermanos Wachowski plasman en la trilogía de películas The Matrix no es más que una alegoría de lo dicho. Primero la carne de los cuerpos humanos como baterías que dan vida a la matriz, otro nombre para lo simbólico. Segundo, los humanos viviendo una vida que les construye la matriz.

Esta alegoría de lo simbólico como el Gran Sistema de Información no es baladí. Lo simbólico como sistema de información obtiene, procesa, conserva y distribuye. Obtiene y procesa cuerpos para convertirlos en cuerpos humanos —organismos interpretados, informados.

Habítamos lo simbólico pero al mismo tiempo lo simbólico nos habita. O dicho de otro modo, estamos confinados en sus posibilidades y en sus limitaciones. Lo simbólico nos construye un percibir, un sentir, un pensar y un actuar, de ciertos modos y no otros. Nos abre unas puertas de posibilidad pero nos cierra otras. Nos faculta a unos modos de vida y nos impide o dificulta otros. Lo simbólico no es homogéneo, unívoco. Al contrario, es múltiple, diverso, heterogéneo, contradictorio. Sin embargo, existe un simbólico que impera, un simbólico hegemónico, un simbólico dominante. El que mantiene el orden actual de las cosas.

Cabe distinguir aquí entre lo real y la realidad. Pienso en cómo utiliza y la distinción que hace de estos conceptos la teoría psicoanalítica lacaniana. Para los lacanianos, real y realidad no son lo mismo. Existe un orden en la realidad. Ese orden de la realidad es simbólico. La realidad es un producto, es un orden creado por lo simbólico hegemónico. Lo simbólico dominante dice 'esto existe', y al decirlo dice sin decirlo 'esto no existe'. Arma, crea, construye "La realidad"; pero a la par destruye, oculta o niega otras tantas realidades posibles; en general sin percibirlo, sin decirlo, sin declararlo. Ese silencio es parte de su poder.

Lo simbólico dominante es racional, patriarcal, capitalista, jerárquico, machista, heterosexual, entre otras cosas. La dicotomía le gusta, acaso porque es lo más básico y porque queda bien establecido quien manda sobre quien. Blanco-Negro. Hombre-Mujer. Bueno-Malo. Heterosexual-Homosexual. Dominante-Dominado. Cultura-Naturaleza. De pronto, donde conviene (habría que preguntar a quiénes) elabora graduaciones.

Este orden simbólico no es dado, metafísico, natural, como suele presentarse a sí mismo, como suele hacerse pasar. Es una construcción humana, es decir: social, histórica, arbitraria (no tanto), hecho por convención (conveniencia de unos), impuesta a la fuerza. Y domina a todos los seres humanos, mayor o menormente —aún domina a los dominadores— de tales formas que solemos no darnos cuenta: en buena medida y en lo más profundo es inconsciente. Ya lo decía líneas arriba: nos domina en el percibir, en el sentir, en el pensar, en el hacer. Es una estructura complejísima de significantes y de sentido que nos hace la vida como humanos. Es una estructura compuesta por los lenguajes maternos en primer término. Luego, ya lo decíamos, por códigos de todo tipo: sexuales, amorosos, familiares, morales, de género, legales, estéticos. Usos y costumbres. Mitos y modelos. También discursos, argumentos; cuentos a desarrollar, a cumplir, a vivir, a llenar. Que nos imponen unos dónde, cuándo, con quiénes, cómo, para qué: unos tiempos, unos espacios, unos modos, unos estilos, ideales,

deseos: la vida toda. El orden simbólico a-signa lugares, posiciones. Que en el orden simbólico hegemónico actual es otra forma de decir que a-signa poder, obligaciones, límites y derechos diferenciados. En el orden simbólico presente, hay lugares privilegiados. Aunque en el fondo todos perdemos. Si bien unos pierden más que otros. El orden simbólico hegemónico actual es un discurso de poder de unos sobre otros... ¿hasta cuándo?

6.3 EL DESEO COMO GERERADOR DE REALIDADES. Y DE LA RELACIÓN MENSAJE POÉTICO Y CÓDIGO, Y DE LA RELACIÓN MENSAJE POÉTICO Y REFERENTES

Sin embargo, algo, una condición de lo simbólico, de los lenguajes, permite generar lo nuevo, lo porvenir. Permite lo otro, lo diferente, lo distinto que no existe o que no se quiere que exista. Además se constituye con un nombre magnífico: ese algo en español se llama deseo.

El deseo expande la realidad. Es un generador de realidades. Es una máquina productora de realidad. Es cambio, movimiento, apertura, diversidad. El deseo a través de la condensación y el desplazamiento, otras maneras de nombrar a la metáfora y la metonimia, nos dice el psicoanálisis, se abre caminos para sortear las amarras de la represión y crear sus mundos. En el seno mismo de lo simbólico hegemónico existe lo otro, lo diverso o su semilla.

Como se ve, se nos presentan aquí los últimos cruces de nuestra matriz: el cruce mensaje poético y código, y el empalme mensaje poético y referentes. Entonces podemos preguntar: ¿cómo se rasga un simbólico dominante? ¿Cómo se fuga uno de un lenguaje o un código? ¿Cómo se destruye, cómo se libera uno de él? ¿Con qué armas, técnicas, herramientas? ¿Con qué fuerzas, saberes, conocimientos?

Estas preguntas tienen que ver con nuestra pregunta, nos remiten a ella, a saber: por qué existe la poesía, por qué hacemos poesía, por qué seguimos haciendo poesía. Y la respuesta se vuelve evidente e impostergable. Ya lo decíamos: el deseo de comunicar, de expresar el mundo interno en el externo es lo que nos lleva a hacer poesía. Y ahora podemos agregar que esto sucede precisamente porque hierve el deseo y la necesidad, la necesidad, de crearnos e inventarnos otros mundos: otros simbólicos: otros códigos, otras realidades. O de enriquecer las que ya existen. O de plasmar las que de algún modo ya se tejen en nuestro interior, en nuestros imaginarios: en nuestras anormales percepciones, en nuestro extraño sentir, en nuestros afectos raros, en nuestro raciocinio irracional.

Hacemos poesía —y aquí podríamos incluir a la literatura y al arte en general, entre otras creaciones humanas⁹⁹— porque los lenguajes que nos hacen

⁹⁹ A este respecto dice Pierre Guiraud: “Además, parecería que esos sistemas estéticos asumen una doble función. Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender lo Invisible, lo Inefable, lo Irracional y de

la vida como todo código si bien posibilitan ciertas experiencias vitales resultan en otros momentos restrictivos, carcelarios, insuficientes. Esto, ya lo señalábamos, porque los lenguajes y los sistemas semióticos materiales, en fin, los códigos en los que habitamos no nos alcanzan: no nos alcanzan para expresar, para manifestar, para decir y comunicar lo nuevo, lo inédito que palpita, crece, vibra en nuestra alma y cuerpo. Porque no pocas veces los lenguajes que nos conforman la vida se vuelven camisas de fuerza que nos constriñen y nos asfixian; camisas de las cuales nos urge librarnos, desanudarnos, desnudarnos. Porque tenemos la necesidad vehemente de abrir boquetes en esos simbólicos que en vez de darnos vida nos la quita, que nos aprisionan, que se han vuelto cárceles de las que deseamos fugarnos, huir.

Aquí podemos hablar de la relación mensaje poético y código. Pues bien, como ya se ha visto a lo largo de este trabajo, acontece que en la construcción de los mensajes poéticos se tiende a usar los códigos, léxicos y sintaxis de modos trasgresores, creativos, subversivos, innovadores; flexibilizando sus relaciones y vínculos internos y externos, liberándolos y liberándonos a nosotros sus usuarios de su rigidez. Y es que la poesía al concedernos inventar nuevos imaginarios con los signos que ya existen —podría decirse con las armas y herramientas de los opresores— nos permite al mismo tiempo abrir boquetes en el lenguaje hegemónico por el cual uno puede atrever a asomarse, echar una mirada fuera de la realidad dominante, en otros órdenes posibles y urgentes, en otras perspectivas de lo real. La poesía nos permite hacer alquimia, combinaciones improbables e inauditas con los códigos dominantes que nos permiten taladrar, perforar, agujeros en los muros de la prisión donde nos han encerrado; muros hechos de lenguajes, amasijo de códigos, signos, frases hechas, discursos dominantes a derrumbar y traspasar.

Ahora, antes de abordar la relación mensaje poético y referentes recordemos nuestra definición de estos. Los referentes —dijimos— son los objetos del mundo producidos por los múltiples códigos que crean las realidades humanas y a los que apuntan, se refieren, se remiten las elaboraciones comunicativas sígnicas o mensajes. Estos referentes están en general fuertemente codificados, suelen tomarse como realidades naturales, dadas o metafísicas.

De este modo, si bien la relación de un mensaje prosaico con los referentes suele ser obvia: evidente, axiomática, lineal —esto es, el mensaje prosaico no puede sino remitir a los referentes hegemónicos; es decir, a los objetos, seres y cosas comunes y normales del mundo, a los establecidos por una cultura en un tiempo histórico determinado—, con el mensaje poético tiende a acontecer lo

una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginaria — arcaica o futura— que compensen los déficit y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes. Guiraud, Pierre; *op. cit.*; p 90

contrario. El mensaje poético pues tiende a distorsionar la realidad dominante, a trastocar sus referentes. Cómo lo hace. Ya lo hemos visto: distorsionando las cualidades o propiedades que les atribuimos a los referentes, quitándoles o agregarles cualidades que culturalmente no tenía, o a resaltar alguna de ellas. Así, tiende a abrir boquetes, o líneas de fuga de sentido, y aún crea realidades alternas en las realidades creadas por los códigos hegemónicos.

Podemos decir, en suma, que hacer poesía se trata de ocupar los lenguajes y códigos del enemigo; ocuparlos como territorios a desterritorilizar y refundar; ocuparlos, traicionarlos y violentarlos para que emane de ellos verbo, esto es, creación, invención de mundos.

Y es que también y en general, los lenguajes, las lenguas, los códigos, en suma, los sistemas de signos lingüísticos y no lingüísticos en los que vivimos y los referentes que estos crean se nos presentan como si fueran neutros, imparciales, apolíticos. Esta perspectiva y asunción de los sistemas sígnicos como neutros es sobre todo una visión de los lenguajes como resignación e impotencia, la aceptación de las cosas tal como han sido, son y serán: como deben permanecer. El poder que en la era actual tiene los medios masivos de comunicación no es casual. Que las películas norteamericanas y hollywoodenses lleguen a buena parte del mundo y sean muy difundidas no es gratuito. Lo que se logra y hace con esto es difundir su ideología: el modo en que conciben el mundo y que les conviene que los demás conciban. En buena medida la fuerza de estos lenguajes y sistemas semióticos radica en que se hacen pasar como órdenes metafísicos, ontológicos, naturales, transculturales. Cuando no son más que construcciones sociales, históricas. Pensemos en los sistemas semióticos del amor de pareja, o en el del sexo-género dicotómico, que se presentan en los más diversos discursos —desde las ficciones de entretenimiento o artísticos (telenovelas, cine de ficción, novelas literarias, etc.) hasta los discursos científicos— como si fueran órdenes transhistóricos, universales, naturales, finalmente, incuestionables.

Por ende, el hecho mismo de utilizar sin cuestionar, acriticamente, el lenguaje del poder y sus relatos, nos condena a la enajenación y la impotencia. Y sin lugar a dudas una de estas posibles críticas es la poesía.¹⁰⁰

Así, el fenómeno poético viene a trastornar a lo simbólico hegemónico. Es la rasgadura, la ruptura en la consistencia, la grieta en la albura de la pared, el golpe bajo al lenguaje, la piedra en el camino, la termita o el parásito en el árbol de la lengua. La poesía cuestiona, objeta. Se revela ante el poder establecido, ante el estado de las cosas, ante los que quisieron imponernos una única visión del mundo y por ende una sola manera de constituirnos y ser. La poesía riñe, objeta la hegemonía simbólica y metafísica. Y abre la posibilidad de otros mundos, de otros referentes.

¹⁰⁰ Octavio Paz dice que “la crítica del lenguaje se llama poesía”; *op cit*, p. 96

Sin embargo, hay que ser realistas y no pecar de ingenuidad. Ciertamente una formulación poética por sí sola no cambia la estructura de la realidad. Las metáforas y metonimias en sí mismas sólo abren pequeños boquetes en la realidad, que pronto vuelven a cerrarse, generalmente. La convención vuelve a pronto a imponerse. Ante las balas de la poesía, el tejido social hegemónico vuelve a cerrarse rápidamente.

A este respecto, Ortega y Gasset nos recuerda: “Pero la mayor parte de esas invenciones no produce consecuencias ni deja rastro, porque, a fuer de creación individual, no son entendidas por los demás. Esta lucha entre el decir personal y el decir de la gente es la forma normal de existir el lenguaje. El individuo, prisionero de su sociedad, aspira con alguna frecuencia a evadirse de ella intentando vivir con formas de vida propias suyas. Esto se produce a veces con buen éxito, y la sociedad modifica tales o cuales de sus usos adoptando aquellas formas nuevas, pero lo más frecuente es el fracaso del intento individual. Así tenemos en el lenguaje un paradigma de lo que es el hecho social.”¹⁰¹

Por otro lado, también, los de los poderes hegemónicos usan los recursos poéticos, a su favor. La poesía —vuelta contra sí, traicionada, torcida en su entraña— puede ser usada para mantener el orden vigente. Basta ver la publicidad de todo tipo. En su elaboración se emplea recursos poéticos de toda índole: metáforas, metonimias, aliteraciones, rimas, alegorías, etc.

Sin embargo a pesar de estos usos, la condición primera de la poesía es subversiva y, podría decirse, hasta revolucionaria. En suma, que podemos ser distintos, que podemos cambiar, romper con la idea conservadora que las cosas son así y punto, por naturaleza o metafísicamente.

De hecho y tenemos que señalarlo ahora, hablar de poesía como trasgresora del orden simbólico hegemónico, como productora de nuevos sentidos y significados, como umbral a nuevas realidades, es sólo una metáfora para nombrar el lado creativo y revolucionario de nuestras capacidades semióticas; para referir e insistir en que como seres simbólicos que somos tenemos todas las posibilidades semióticas que nos permiten la construcción de nuevos mundos, que podemos poner punto final, cambiar, volver a narrar, o recontarnos los mundos que habitamos, y sus relaciones. Que hay que resignificar muchos signos, palabras, cuentos que nos viven; y desterrar otros tantos. Hay que romper con muchas relaciones conceptuales. Hay que crear otras tantas categorías, mitos, teorías y palabras. Y eso está pasando pero falta mucho por hacer, mucho. Ahí están los feminismos, las teorías de la disidencia genérico-sexual-amorosa, el zapatismo, el neoanarquismo, la teoría queer, entre otras muchas voces, levantándose contra la dominación; contra las visiones únicas, cerradas, discriminatorias, represoras; cuestionando lo incuestionable: la monogamia

¹⁰¹ Ortega y Gasset, José; *op. cit.*; p. 233

obligatoria, “lo normal”, la explotación, depredación del planeta, la heteronormatividad, el patriarcado; ganando visibilidad, derechos, respeto; ampliando los horizontes experienciales, la libertad de todos; defendiéndose contra la violencia explícita e implícita, la directa y la sutil; construyendo realidades urgentes e inéditas...

Queda claro pues que una de las batallas primordiales por reconstruir este nuestro mundo que agoniza y se derrumba está en lo más próximo, los lenguajes. En ese sentido, las preguntas a las que nos remite la reflexión poética son ya importantes, la conciencia que nos da la misma reflexión de la poesía es también un hecho importante, vital.

Vayamos cerrando.

Sinteticemos de algún modo lo hasta ahora dicho.

Por un lado, podemos afirmar que la poesía:

1. Al apelar a las competencias que cada ser humano posee para crear y recrear nuevos signos y sistemas de signos, nos hace saber o nos remite al hecho fundamental de que somos animales simbólicos.

2. Pone en la mesa de la discusión este hecho y a la cultura entendida como complejísima trama simbólica en la que los seres humanos habitamos. Y de ahí las preguntas se precipitan: ¿qué lenguajes habitamos?, ¿lenguajes de miedo, de odio, de poder sobre otros?, ¿lenguas de compañerismo, de amor?, ¿qué relatos privilegiamos?, ¿qué estructuras narrativas determinan nuestras vidas, nos hacen la vida, determinan nuestro sentir, nuestro percibir, nuestra miseria o nuestra grandeza?

Y por otro lado, la poesía:

3. Denuncia y nos alerta contra los esencialismos y los determinismos que les vienen aparejados. Esto es, contra las metafísicas inamovibles, conservadoras, totalitarias. La poesía nos enseña a dejar de ver los lenguajes como órdenes metafísicos, nos enseña que los lenguajes son herramienta para hacer cosas en lo real y producir realidades y coordinar acciones en el mundo.

4. En ese sentido, nos habla, susurra o grita, la posibilidad del cambio, de la creación de otros mundos. La reflexión poética nos permite darnos cuenta que finalmente nosotros nos creamos a nosotros mismos, en nuestras manos está nuestro destino como especie, que el orden del mundo puede ser radicalmente distinto, que la variabilidad de culturas humanas que han existido y que pueden existir es inmenso, Tenemos que cuestionar y politizar los lenguajes que habitamos. La poesía nos dice que el mundo puede ser distinto de como es. Que no hay cosas inmutables, menos los hechos sociales: y eso incluye muchas cosas que se toman sólo como naturales. Que una de las luchas básicas está en lo más cotidiano, el lenguaje y nuestros cuerpos. Que la revolución es también irremediabilmente simbólica y poética, o no podrá ser.

7. CONCLUSIONES

Nuestro viaje ha terminado. Pero, realmente, ¿ha terminado?, ¿la aventura se ha consumado? Sí y no, no y sí, a un tiempo. Como Ulises después del viaje, por un lado hemos arribado a la tierra prometida, nuestra Ítaca deseada. Y por otro añoramos ya el viaje, nuestra Ítaca cambiante y móvil. Pero nos queda un consuelo. Nuestra Ítaca seguro nos servirá de preámbulo y arranque para nuevas aventuras. Siempre habrá otras empresas que emprender, otras expediciones que acometer, otras tierras prometidas que alcanzar. Nostalgia de la tierra prometida que nos lleva al viaje. Nostalgia del viaje que nos lleva a inventarnos nuevas tierras a las que llegar. Búsqueda, construcción, empresa.

¿Cuánto hemos cambiado? ¿Qué sabemos ahora que desconocíamos antes? ¿Quién soy, quiénes somos ahora? ¿Qué aprendizajes hemos tenido? ¿Qué secuelas nos han quedado? ¿Qué cicatrices nos adornan ahora el alma? Nos queda emprender un recuento del viaje, una conclusión de la travesía. Recordemos nuestro recorrido:

Nuestro viaje comenzó por adentrarnos en los terrenos del fenómeno poético, preguntándonos por el lugar donde habita la poesía. Ese fue nuestro paso inicial: la indagación de los territorios del fenómeno poético. Nos cuestionamos pues: cuál es la morada del monstruo, en qué lugares lo hallamos. En una pregunta: dónde está la poesía.

Así, una primera labor fue distinguir nuestra pesquisa de otras posibles. O dicho con otras palabras, considerando y asumiendo que por poesía se puede entender varias cosas, un propósito inicial de nuestra empresa fue indicar dónde no se encontraría la poesía para este ensayo. Es decir, qué es lo que en este trabajo no se va a entender por el término poesía. Esto es, iniciamos delimitando nuestro objeto de estudio, diferenciándolo de otros fenómenos con los cuales suele emparentarsele.

Evitando confundirlo con fenómenos más grandes y evitando reducirlo con fenómenos más precisos, llegamos a la conclusión de que no podemos confundir o, en este trabajo, no íbamos a confundirlo (o entender) al fenómeno poético con la belleza ni tampoco reducirlo al género literario así llamado. Por un lado, que si la poesía suele suscitar, no necesariamente, el fenómeno estético, este y aquel no son lo mismo, y no hay porque mezclarlos. Y, por otro lado, que si bien la poesía se encuentra en el género literario así llamado también la encontramos en otras manifestaciones de las letras, así como en el arte en general, y aún en el habla coloquial y habitual. Arribamos pues a una primera respuesta de nuestra pregunta por el dónde: que el lugar de la poesía para este trabajo estaría en las manifestaciones de comunicación y más en particular los lenguajes. O dicho de otro modo: el postulado de partida de esta tesis fue que el territorio esencial de la poesía no sería otro más que el lenguaje, cualquiera que este sea, dentro de un

proceso de comunicación.

En el segundo capítulo, a partir de este hallazgo, o de asumir esta postura —entender la poesía como fenómeno comunicativo y de lenguaje— decidimos, además de apoyarnos en herramientas de las ciencias de comunicación, trasfiguramos nuestra pregunta inicial de un simple ¿dónde está la poesía? a ¿dónde acontece el fenómeno poético en el modelo de la comunicación? Retomando la distinción que hace Ferdinand de Saussure entre lengua y habla, afinamos nuestra respuesta inicial —a saber, que el lugar de la poesía está en los lenguajes—, y afirmamos que desde el marco del modelo de comunicación, el fenómeno poético se da en sí en el mensaje (en el habla) y no en el código (o la lengua), como se podía entender en principio.

Aunque, por su puesto, se relaciona con todos los elementos del modelo comunicativo. Decidimos pues, al observar la poesía desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación, al afirmar que la poesía se encuentra en las realizaciones comunicativas de un emisor, hacer una tabla de cruces de todos los elementos del modelo de comunicación. Esto es, cómo el mensaje poético se relaciona con todos los demás elementos del modelo de comunicación: emisor, receptor, medio, etc. Hablamos del modelo de comunicación, de sus componentes y nos apoyamos en David Berlo y su libro *El proceso de la comunicación*.

Tomando distintos poemas y textos de distintos autores y aun anónimos, recogidos sobre todo en antologías, encontrada la casa del monstruo, un siguiente paso fue dilucidar qué deviene mensaje poético, cuáles son sus características, qué características lo hace tal. Es decir, qué lo diferencia de los mensajes no poéticos o prosaicos. Abordamos el asunto en ambos componentes de todo código, en el léxico, tanto en las dos caras del signo —el del significado y el de significante—, como en la sintaxis.

De este modo, afrontamos, en principio, el asunto por unas de las unidades de la lengua: las palabras. Partimos de la clásica teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure. Así nos planteamos las siguientes dos preguntas: uno, qué rasgos caracteriza, a diferencia de los mensajes prosaicos, a los mensajes poéticos en la dimensión de los significados y, dos, qué atributos caracteriza a los mensajes poéticos en el nivel de los significantes.

La respuesta a la primera pregunta fue que: en la dimensión de los significados, en los mensajes poéticos, los signos en sus peculiares combinaciones, rompen, flexibilizan la cualidad de la inmutabilidad de la que nos hablaba Saussure; y en contraparte las propiedades de la arbitrariedad y la alterabilidad del signo se ven evidenciadas, manifiestas, resaltadas. La convención que une significante y significado en mayor o menor grado es trastocada, perturbada, trasgredida, trascendida. Y que finalmente, esta transgresión tiene como objetivo llevar el lenguaje más allá de sí mismo, de significar más allá de lo que un uso normal y literal puede significar y comunicar.

Y nuestra segunda respuesta fue que: en los mensajes poéticos en la dimensión de los significantes, en principio, en el aspecto fonético: hay una intención de explorar y usufructuar el cariz sonoro de las lenguas. Podría decirse que los mensajes poéticos tienen una voluntad de canto y música. Y en el aspecto visual de los significantes: una voluntad de explorar y aprovechar significativamente los medios que soportan la escritura. Ambas intenciones trasgrediendo y trascendiendo las convenciones en el lenguaje para significar y comunicar más de lo que normalmente se intenta y puede.

Asociado a este tema, se nos presentó aquí el primer cruce de nuestra matriz: el cruce mensaje poético y medio. De tal encuentro dijimos: la poesía, alguna, no toda, resalta el hecho material de toda concreción de lenguaje al también incidir en él buscando significar. Y nos habla del modo más bello, aprovechándolo, sacándole jugo, explotándolo, explorándolo: convirtiendo al medio mismo o algunas de sus propiedades que habitualmente no la tienen en rasgos con significado: el fenómeno poético nos muestra que el medio puede también él convertirse en signo. De tal modo que el fenómeno poético implica al medio, lo compromete, lo saca de su aparente neutralidad, lo cuestiona. Lo incorpora, lo convierte en parte de sí: lo hace también poesía.

Luego regresamos, dimos una vuelta, abundamos, en el nivel del significado. Hablamos del llamado lenguaje traslaticio, de las figuras retóricas, de metáfora y la metonimia, tropos principales y característicos y hasta podría decirse base para los otros. También mencionamos la teoría de los ejes de la selección y de la combinación.

Del mismo modo, en lo que concernía a la sintaxis repetimos lo dicho por la cubana Mirta Aguirre: la poesía, en ocasiones, "estremece también hasta sus cimientos a la gramática, estableciendo una sintaxis figurada, una sintaxis traslaticia, que disloca las leyes gramaticales a fin de expresar mejor lo que quiere decir. Por ejemplo, un poeta puede escribir: 'el traje que vestí mañana'. Gramaticalmente debía decir 'que vestiré mañana'; pero si el traje es único y se vistió ayer y antier y hoy y el año pasado, puede darse ya por vestido al día siguiente; y entonces no resulta tan absurdo decir 'el traje que vestí mañana'."¹⁰²

Finalmente, señalamos que la poesía va más allá de los juegos que se pueden llevar a cabo en la dimensión de las palabras —sus dos rostros— y en la sintaxis. La poesía, invade, implica, tiene que ver con los otros aspectos o ámbitos del lenguaje y de la comunicación, trátase del que se trate, y aún conecta con otros elementos. Así podríamos hablar de dos tipos de implicación: la directa, la que afecta al uso del lenguaje en sí, la emisión de mensajes; y, la indirecta, la que afecta a prácticas culturales; en principio, las que tienen que ver su recepción, con la lectura y aún con lo social.

¹⁰² Aguirre, Mirta; *op. cit.*; p. 89

Nos apoyamos para desarrollar tanto el capítulo como ambas respuestas, en Pascal Quignard, Mirta Aguirre, Ulises Carrión, Luz Aurora Pimentel, Roman Jakobson, entre otros.

Posteriormente, en el siguiente capítulo, abordamos la pregunta por el quiénes producen la poesía. Comenzábamos hablando de las limitaciones que las lenguas y los lenguajes tienen en nuestro decir, en nuestro comunicar. Referíamos ese sentimiento generalizado en todo hablante de que las palabras no dicen lo que realmente queríamos decir; que las expresiones que hemos formulado simplemente tartamudean, callan el trasfondo más vivo de lo que queríamos comunicar.

Y hablábamos, siguiendo a Ortega y Gasset, que nuestro decir estaba constreñido por dos umbrales. Por, lo que llamamos, las leyes del decir; y por lo inefable. Hablamos de ello auxiliados por los franceses Michel Foucault y Roland Barthes; y finalmente nos preguntábamos a cuento de qué toda esta disertación sobre los límites del lenguaje. Y contestamos que a razón de que las limitaciones expresivas de cada lengua explicaría la existencia de la poesía. Decíamos que se crean nuevas palabras, expresiones, o formulaciones porque las que existen y se pueden construir en un lenguaje específico no alcanzan para decir lo que se desea compartir y poner en común, para decir lo que se desea comunicar. Es aquí que se nos presentaba el segundo cruce de nuestra matriz: la relación mensaje poético y emisor. Nos preguntábamos, cómo un emisor produce un mensaje poético. Y lo explicamos de modo dialéctico:

Referíamos la siguiente tesis: el emisor o hablante desasosegado que, inmerso en un conflicto emocional o intelectual, tiene el enorme deseo de expresar, decir, comunicar el remolino de emociones o sentires o casi pensamientos en el que está inmerso.

Luego la siguiente antítesis: el mismo emisor que: uno, encuentra en sus lenguajes una serie de trabas; o dos, no halla en su lenguaje las palabras y los modos gramaticales para expresar el entramado que en ese momento es su alma.

Y finalmente del choque entre tesis y antítesis, la síntesis: el mismo ser humano que al hacer uso de sus capacidades semióticas, al emplear de un modo transgresor y transformador su lengua (a través de todos los recursos explicados en el apartado y aún más: juegos de palabras, uso de metáforas o metonimias, combinaciones inauditas de palabras o un empleo inusitado de la sintaxis, aliteraciones, rimas u otros), logra expresar lo que tenía que comunicar.

Luego tratamos el cruce mensaje poético y receptor. De él afirmamos lo siguiente: que, para un receptor, a diferencia de un mensaje prosaico que en principio sólo requiere la interpretación de un código, cada mensaje poético requiere el reconocimiento y aprendizaje del nuevo subcódigo recién inventado para ese mensaje, requiere pues una interpretación mayor, especial y diferente. Así, el mensaje poético convoca a un uso intensivo de las herramientas,

habilidades y capacidades semióticas que el receptor posee para interpretar signos: requiere las competencias que cada ser humano posee para decodificar y crear nuevos signos y sistemas de signos. En suma: la poesía invoca, apela a una de las cualidades inmanentes de lo propiamente humano, a aquello que lo hace tal: a sus capacidades simbólicas. Paz, Arreola, Borges y Ortega y Gasset fueron otras de las voces que se hicieron presentes con sus ideas en este capítulo.

Posteriormente en el quinto capítulo, tocamos la pregunta por el cuándo; o, en plural, por los cuándoos. Decíamos que la cuestión que aquí nos ocupa se podía formular, cuando menos, en dos sentidos. Uno, individual, que correspondería a la pregunta: ¿cuándo un sujeto —un emisor, decíamos— formula un mensaje poético? Y el otro, social, que remitiría a la cuestión: ¿en qué momentos sociales o de la historia de la humanidad se produce el fenómeno poético? Esto es: ¿es un fenómeno constante; o, por el contrario, es un acontecimiento intermitente que se da sólo en ciertos momentos sociales o históricos específicos? Pregunta que llevaría a otras: ¿cuándo surgió la poesía? Y aún, ¿tiene que ver la poesía con el origen del ser humano, de lo humano?

Así nos planteamos las siguientes cuatro respuestas:

A la primera pregunta, retomando ideas del capítulo precedente, señalamos que el tiempo de la poesía es: un primer tiempo de crisis comunicativa, un tiempo de trance en el que el lenguaje en la boca o mente de alguien balbucea, tropieza, tambalea, no alcanza para expresar lo que se quiere expresar; y un necesario segundo tiempo trasgresor y creativo en el que el emisor a través del empleo de sus recursos semióticos, de un uso anormal del código y de un llevar al mismo código más allá de él, el hablante concibe un decir más cercano a su deseo comunicativo —y decimos más cercano y no necesariamente puntual o exacto, si es que eso existe.

A las preguntas en qué momentos sociales o de la historia de la humanidad se produce el fenómeno poético y desde cuándo surgió este respondimos que la poesía es un acontecimiento permanente e incesante en lo que podemos llamar el fenómeno humano. Es un acontecer que nos acompaña desde siempre, desde la noche de los tiempos, desde el mítico inicio de la especie. Que el tiempo de la poesía es el mismo del tiempo humano. Que la poesía ha acontecido siempre, sigue aconteciendo y seguirá aconteciendo mientras haya humanidad, como un milagro constante.

Con respecto a nuestra última interrogante, ¿tiene que ver la poesía con el origen del ser humano? Nuestra respuesta fue que sin lugar a dudas el fenómeno poético tiene que ver con el origen del ser humano. Y es que si uno de los rasgos propios de lo humano es su capacidad de lenguaje y sus habilidades semióticas, y si una parte importante de estas habilidades es la que podríamos llamar su vertiente poética, entonces sin lugar a dudas la capacidad poética tiene que ver con el origen y desarrollo de nuestra especie, la especie humana, la productora de

realidades, la creadora de mundos.

Finalmente, en el último capítulo, arribamos al trecho final de nuestro recorrido, a la pregunta: por qué existe el fenómeno poético, por qué hacemos poesía, por qué es un fenómeno tenaz. Y luego de un rodeo más o menos largo llegamos a la respuesta impostergable. Decíamos que hacemos poesía porque nos urge crearnos nuevos lenguajes, nuevas realidades, nuevos mundos. Porque los lenguajes que nos hacen la vida como todo código si bien posibilitan ciertas experiencias vitales resultan en otros momentos restrictivos, carcelarios, insuficientes. Esto, ya lo veíamos, porque los lenguajes y los sistemas semióticos materiales en los que habitamos no nos alcanzan: no nos alcanzan para expresar, para manifestar, para decir y comunicar lo nuevo, lo inédito que palpita en nuestra alma y cuerpo. Porque no pocas veces los lenguajes que nos conforman la vida se vuelve camisas de fuerza que nos constriñen y nos asfixian; camisas de las cuales nos urge librarnos, desanudarnos, desnudarnos. Porque tenemos la necesidad vehemente de abrir boquetes en esos simbólicos que en vez de darnos vida nos la quita, que nos aprisionan, que se han vuelto cárceles de las que queremos fugarnos, huir.

En ese sentido, la poesía denuncia y nos alerta contra los esencialismos y los determinismos de ciertas visiones de los lenguajes. Nos enseña que los lenguajes son herramienta para hacer cosas en lo real y producir realidades y coordinar acciones en el mundo, y no ordenes metafísicos.

Nos habla, susurra o grita, la posibilidad del cambio, de la creación de otros mundos. La reflexión poética nos permite darnos cuenta que finalmente nosotros nos creamos a nosotros mismos, en nuestras manos está nuestro destino como especie, que el orden del mundo puede ser radicalmente distinto, que la variabilidad de culturas humanas que han existido y que pueden existir es inmenso. Que una de las luchas básicas está en lo más cotidiano, el lenguaje y nuestros cuerpos. Que la revolución irremediamente es simbólica y poética, o no podrá ser.

Así finalizó nuestra aventura. Nuestro plan de viaje fue cumplido. Nuestras interrogantes fueron despejadas. Nos inventamos desde la visión y las herramientas de las ciencias de la comunicación respuestas a nuestras preguntas planteadas. Aunque ya resulte reiterativo concluyamos y sinteticémoslas.

Pues bien, a la pregunta de arranque, dónde se encuentra la poesía, nuestra respuesta final es:

El lugar de la poesía está en el lenguaje, más en particular en el uso del lenguaje; esto es, en el habla. La poesía es algo que sucede o acontece en el habla, por tanto, se trata de un fenómeno de comunicación.

A la pregunta siguiente, qué es la poesía, qué deviene poesía, nuestra conclusión es:

Ese algo que acontece en el empleo del lenguaje, se trata de una

transgresión a sus convenciones y usos hegemónicos con la finalidad de significar más allá de lo que se puede significar en el uso normalizado de tal lenguaje.

A la cuestión, cómo se manifiesta en distintos niveles, nuestra afirmación es que:

Esa trasgresión con la finalidad de construir sentido se daría en todos los niveles del lenguaje: el léxico, —las palabra: los significados y significantes— y la sintaxis; y aún iría más lejos.

A la interrogante siguiente, quiénes produce la poesía, nuestra suposición es:

Los fenómenos poéticos serían el resultado, la síntesis, de un enfrentamiento: del choque entre el querer decir de un hablante y las limitaciones que una lengua particular le imponen. Se trata de un proceso dialéctico.

A la pregunta sobre cuándo la producen, nuestra sentencia es que:

La poesía es un fenómeno tenaz, persistente, incesante. Es así como cada lengua se ha desarrollado, se desarrolla y seguirá desarrollándose.

Finalmente a la interrogante, por qué se sigue haciendo poesía, nuestra afirmación es que:

Porque hierva el deseo y la necesidad de crearnos nuevos simbólicos, otras realidades, nuevos mundos. Porque los lenguajes que nos hacen la vida como todo código si bien posibilitan ciertas experiencias vitales resultan en otros momentos restrictivos, carcelarios, insuficientes. En ese sentido, al violentar y transgredir un código la poesía se vuelve un acontecimiento revolucionario. Se hace poesía porque la revolución es irremisiblemente simbólica y poética.

También aunque ya resulte reiterativo, sinteticemos también los cruces del mensaje poético con los otros elementos del modelo de comunicación:

De la relación mensaje poético y medio.

En la comunicación poética, la relación del mensaje poético con el medio va mucho más allá de ser sólo su vía y soporte. En la comunicación poética, el fenómeno poético implica al medio, lo interviene, lo aprovecha, lo explora, lo compromete, lo saca de su aparente neutralidad. Lo incorpora, lo convierte en parte de sí, lo hace también poesía. La comunicación poética, alguna, convierte al medio mismo o algunas de sus propiedades que en general no la tienen en rasgos con significado, con sentido.

De la relación mensaje poético y emisor.

La relación del mensaje poético con el emisor va más allá de ser aquel el producto o creación de este. A diferencia de un mensaje prosaico, la realización de un mensaje poético demanda del emisor una utilización acentuada de las herramientas y recursos semióticos que posee para crear significados y sentidos. La comunicación poética apela así a una de las cualidades inmanentes de lo propiamente humano, a aquello que lo hace tal: a sus facultades semióticas.

De la relación mensaje poético y receptor.

El vínculo del destinatario con una comunicación poética es muy parecido al vínculo que se da con el emisor. Esto es, el mensaje poético convoca a un uso intensivo de las herramientas, habilidades y capacidades semióticas que el receptor posee para interpretar signos: requiere las competencias que cada ser humano posee para decodificar y crear nuevos signos y sistemas de signos. Pues cada mensaje poético requiere el reconocimiento y aprendizaje del —digamos— nuevo subcódigo recién inventado para ese mensaje, requiere pues una interpretación mayor y especial que un mensaje prosaico. En suma: al receptor, la poesía demanda una de las cualidades inmanentes de lo propiamente humano, sus capacidades simbólicas.

De la relación mensaje poético y código.

Pues bien, como ya se ha visto, acontece que en la construcción de los mensajes poéticos se tiende a usar los códigos de modos trasgresores, creativos, subversivos, innovadores; flexibilizando sus relaciones y vínculos internos y externos, liberándolos y liberándonos a nosotros sus usuarios de su rigidez; llevándolos hasta el límite, llevándolos más allá de sí, expandiéndolos, haciéndolos crecer, manteniéndolos vivos.

De la relación mensaje poético y referentes.

El mensaje poético tiende a distorsionar la realidad dominante, a trastocar sus referentes y sus relaciones. Así, tiende a abrir boquetes, o líneas de fuga de sentido, y aún crea realidades alternas en las realidades creadas por los códigos hegemónicos. Hacer poesía es ocupar los lenguajes y códigos del enemigo; ocuparlos como territorios a desterritorializar y refundar; ocuparlos, traicionarlos y violentarlos para que emane de ellos verbo, esto es, creación, invención de mundos.

Pues bien, el viaje nos ha abierto los ojos de la sensibilidad y la inteligencia a sus curiosos e insospechados paisajes. En el trayecto hemos pasado de todo. A veces sus caminos fueron ásperos, escarpados y angustiantes; otras suaves, dulces, llenos de asombros inesperados; otros laberínticos, irisados y erizados; unos más intrincados e indigentes. Pero a final de cuentas el trayecto ha sido gozoso y enriquecedor.

En el camino hemos conocido a nuevos compañeros de viaje, guías y amistades entrañables. Tengo que agradecer enormemente su compañía. Como ya lo había dicho, este viaje no tenía ningún sentido hacerlo solo. Sólo valía haciéndolo con otros. Por lo demás yo ya era muchos. Yo soy muchos. Una multiplicidad cambiante, inestable, volátil. Soy intercesión de fluidos muriendo y naciendo a cada milisegundo. Muero incesantemente así como renazco obstinadamente. No tengo duda: he (mos) sido muchos y los que faltan. En ese sentido, este texto ha sido tramado y escrito por muchos yos en distintos ánimos, tiempos,

circunstancias, temperaturas, ritmos, tonos. También, muchas voces lo habitan. Paz, Ortega y Gasset, Haraway, Aguirre, Berlo, Barthes, Foucault, Saussure, Borges, Quignard, Tablada, Carrión, Jakobson, Pimentel. Y otras tantas que no he, hemos, hecho explícitas, aunque resuenan entre líneas. Como ya lo había señalado, con este trabajo me sumo al bullicio que dice otros mundos son posibles, necesarios y urgentes. Creemos, concibamos más y mejores mundos: hagamos poesía.

8. FUENTES DE CONSULTA

- Aguirre, Mirta; *Los caminos poéticos del lenguaje*; La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979; pp. 110
- Abbagnano, Nicola; *Diccionario de filosofía*; México, Fondo de Cultura Económica, 11 reimpresión, 1994; pp. 1206
- Aridjis, Homero; Chumacero, Alí; Pacheco, José Emilio; Paz, Octavio; *Poesía en Movimiento*; México, Siglo XXI Editores, vigesimoquinta edición, 1996; pp. 367
- Arreola, José Juan; *Narrativa completa*; México, Alfaguara, 1997; pp. 495
- Auster, Paul; *Discurso sobre la inutilidad de las artes* en http://www.elpais.com/articulo/cultura/Discurso/Paul/Auster/elpporcul/20061020elpepucul_9/Tes
- Barthes, Roland; *El placer del texto y lección inaugural*; México, Siglo XXI, 10 edición 1998; pp. 150
- Bartra, Agustí; "¿Para qué sirve la poesía?" en *¿Para qué sirve la poesía?*; selección y presentación de Sam Abrams; México, Siglo XXI, 1999; pp. 270
- Berlo, David K.; *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*; Argentina, Editorial El ateneo, 19 reimpresión, 1997
- Blaxter, Loraine; Hughes, Christina y Tight, Malcolm; *Cómo se hace una investigación*; España, Gedisa, pp. 351
- Borges, Jorge Luis; "La poesía" en *Siete noches en Obras Completas*; México, EMECE Editores, Agosto 1989; Volumen 3; p. 254 a 266
- Bracho, Coral; *Huellas de luz*; México, CONACULTA, Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 92, 1994; pp. 118
- Carrión, Ulises; "El arte nuevo de hacer libros" en *Libros de Artistas*; México, Turner, 1998, 2 tomos
- Castellero, Silvia Eugenia; *Entre dos silencios: la poesía como experiencia*; México, CONACULTA, Tierra Adentro 40, 2da edición, 2003; pp. 65
- Deltoro, Antonio (Entrevista de Francisco José Cruz); *Algunas preguntas a Antonio Deltoro en Poesía reunida (1979-1997)*; México, UNAM, 1999; pp. 287
- Dor, Joël, *Introducción a la lectura de Lacan*, Gedisa, 2da reimpresión, 2000, México
- Doria, Francisco; Katz, Chaim, Costa Lima, Luiz; *Diccionario Básico de Comunicación*; México, Editorial Nueva Imagen, 1980; pp. 513
- Eco, Umberto; *Cómo se hace una tesis*; España, Gedisa, 2001; pp. 240
- Fernández Granados, Jorge; *El cristal*, México, ERA, 2000; pp. 81
- -----; *Los hábitos de la ceniza*; México, Joaquín Mortiz, 2000; pp. 94
- Foucault, Michel; *El orden del discurso*; España, Tusquets Editores, 1987

- Fraire, Isabel; *Material de lectura*; Prólogo y selección de Juan García Ponce; México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 35
- -----; *Puente colgante. Poesía reunida*; México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp. 322
- Gallardo Cano, Alejandro; *Curso de teorías de la comunicación*; México, Editorial Cromocolor, 1era reimpresión, 2002; pp. 169
- González, Jorge A.; Amozurrutia, José; Maass, Margarita; *Cibercultur@ e iniciación a la investigación*; México, CONACULTA, UNAM-CEIICH, Instituto Mexiquense de Cultura, 2007; pp. 342
- Gorostiza, José; “Notas sobre poesía” en *Muerte sin fin y otros poemas*; México, SEP, 1983, Lecturas mexicanas núm. 13, p. 7 a 25
- -----; *Muerte sin fin*; México, Ediciones casa Juan Pablos, 2001, pp. 60
- *Gran Diccionario Enciclopédico Durvan*; Dirección general de Luis Rodrigo Martínez; España, Durvan, primera reimpresión 1979; 12 tomos
- Guiraud, Pierre; *La semiología*; Traducción de María Teresa Poyrazian, México, Siglo XXI, 23era edición, 1997; pp. 133
- Gutiérrez Vega, Hugo y Guillermo Gutiérrez, León; *Prisma: antología poética de la vanguardia hispanoamericana*; México, Alfaguara, Tercera reimpresión, 2010: pp. 251
- Haraway J., Donna, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991), pp.149-181. Tomado de <http://manifestocyborg.blogspot.mx/>
- -----; *Testigo Modesto @Segundo Milenio. HombreHembra@ Conoce Oncorratón@: Feminismo y tecnociencia*; Barcelona, UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad. 2004; pp. 357
- Huidobro, Vicente; *Altazor y Temblor de cielo*; México, CONACULTA, 2000; p. 99
- Jakobson, Roman; *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*; traducción de Mónica Mansour; México, FCE, 1era reimpresión 1995; pp. 276
- Krauze, Ethel; *Cómo acercarse a la poesía*; México, CONACULTA, Gobierno del Edo. de Querétaro, Editorial LIMUSA, 1992; p. 193
- Lévi-Strauss, Claude; *Arte, lenguaje, etnología (entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss)*; México, Siglo XXI, 1968, p. 138; Colección Múinina núm. 14, Traducción de Francisco González Aramburu
- Lumberras, Ernesto; *El cielo*; México, FCE, 1976; pp. 98
- Maffia, Diana; “Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica” en dianamaffia.com.ar/archivos/contra_las_dicotomias.doc
- Montes de Oca, Marco Antonio; *Tierra y tiempo*; INBA, México, 1994
- -----; “Lugares donde el espacio cicatriza” en

- Delante de la luz cantan los pájaros (1953-2000)*; México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 541 a 602
- Montes, Graciela; *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*; México, FCE,. 2001; pp. 119
 - Neruda, Pablo; *20 poemas de amor y una canción desesperada*; Buenos Aires, Editorial Losada, Vigésimo tercera edición, 1976; pp. 117
 - Nietzsche, Friedrich; *Así hablaba Zaratustra*; México, Editorial Época, Sin año; pp. 299
 - Ortega y Gasset, José; *El hombre y la gente*; México, editorial Porrúa, 1994, colección "Sepan cuantos..." 462; pp. 107 a 245
 - Ortega, Julio; *Antología de la poesía hispanoamericana actual*; México, Siglo XXI, 8va edición, 2001; pp. 505
 - Osarte Garayoa, Xabier; *Taller de poesía*; Barcelona, Edunsa, 1997; pp.86
 - Paz, Octavio; "Nuestra Lengua" en *La Jornada*; México, D.F., martes 8 de abril de 1997; p. 1 y 10
 - -----; "El mono gramático" en *Obras Completas (Tomo 11). Obra poética 1 (1935—1970)*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 459 a 519
 - -----; "Prólogo: la casa de la presencia" en *Obras Completas (Tomo 1)*; México, Fondo de Cultura Económica, Tercera reimpresión 1999, pp. 621
 - -----; "Topoemas" en *Obras Completas (Tomo 11) Obra poética 1 (1935-1970)*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 451 a 456
 - -----; *La estación violenta*; México, Planeta/Joaquín Mortiz, 202, pp. 77
 - Pimentel, Luz Aurora; *La dimensión icónica de la metáfora*; México, CEIICH-UNAM, 2009; pp. 47
 - Preciado, Beatriz; *Manifiesto contrasexual*; Barcelona, Anagrama, 2011; pp. 210
 - Quignard, Pascal; *Butes*; España, Sexto piso, 2011; pp. 95
 - Rivera, María; *Traslación de Dominio*; México, CONACULTA, 2000; pp. 70
 - Rubén, Dario; *Azul..., El salmo de a pluma, Cantos de vida y esperanza y otros poemas*; México, Editorial Porrúa; Decimo sexta edición, 1992, Sepan cuantos 42, pp. 168
 - Rulfo, Juan; *Pedro Páramo y El llano en llamas*; México, Planeta, 19 reimpresión, 1992; pp. 249
 - Sánchez, José Eugenio; *Physical graffiti*, Madrid, Visor, 1998; pp. 46
 - Saussure, Ferdinand de; "Naturaleza del signo lingüístico" e "Inmutabilidad y mutabilidad del signo" en *Curso de lingüística general*; México, FONTAMARA, 8a edición, 1994; pp. 99-117
 - Sepúlveda, Luz María; *La utopía de los seres posthumanos*; México,

- CONACULTA, 2004; pp.125
- Tablada, José Juan; *Tres libros: Un día ... (poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*; España, Hiperión, septiembre 2000; pp. 85
 - Tarrab, Alejandro; *Centauros*; México, Ediciones del Ermitaño, 2001; pp. 70
 - Torri, Julio; *De fusilamientos, y otras narraciones*; México, Fondo de Cultura Económica, 1964; pp. 180
 - Valéry, Paul; *Notas sobre poesía*; selección, traducción y prólogo de Hugo Gola; México, Universidad Iberoamericana, Colección Poesía y Poética, 1995; pp. 78
 - Vallejo, Americo; *Vocabulario lacaniano*; Argentina, Helguero Editores, 1987; pp. 188
 - Vallejo, César; *Los heraldos negros y Trilce*; México, CONACULTA, 1era reimpresión, 2003; pp. 195
 - Villaurrutia, Xavier; *Nostalgia de la muerte*; México, FCE, Tercera edición (Tezontle), 2001, pp. 195
 - Viveiros de Castro, Eduardo; *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural*; traducción Stella Mastrangelo; España, Katz, 2010; pp. 258
 - Xirau, Ramón; "Teoría de la poesía concreta del Brasil" en *Poesía iberoamericana contemporánea*; México, CONACULTA, Colección Lecturas mexicanas tercera serie núm. 100; pp.140
 - Zaid, Gabriel; *Ómnibus de poesía mexicana*; México, Siglo XXI Editores, vigesimosegunda edición, 1998; pp. 594
 - -----; *Reloj de sol (Poesía 1952-1992)*; México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Práctica Mortal, 1998; pp. 116