

01058

■ 5
2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MAS ALLA DE LA PALABRA
(PARA LA TOPOLOGIA DEL POEMA)



Tesis presentada por Josu Landa Goyogana, para optar al título de maestro en filosofía.

México, D. F., enero de 1994

TECNISCON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

INDICE

	página
INTRODUCCION	1
Notas	7
CAPITULO I	
<i>Quod est demonstrandum</i>	8
Notas	15
CAPITULO II	
Esto puede ser un poema	17
Notas	57
CAPITULO III	
¿Qué clase de cosa es un poema?	60
Notas	76
CAPITULO IV	
El principio de transignificación	77
Notas	93
CAPITULO V	
El principio de relevancia	96
Notas	110
CAPITULO VI	
La situación poética	112
Notas	130
BIBLIOGRAFIA	132

INTRODUCCION

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

Todo objeto de verdadero interés para la filosofía implica dificultades metódicas, heurísticas y, en general, teóricas. De hecho, no pocas veces puede tratarse de problemas sin solución definitiva. Aun así, nunca faltarán pensadores que individualmente o en el seno de generaciones o de corrientes de pensamiento se vean obligados a reflexionar sobre tal clase de asuntos, aun cuando su propia lucidez les permita presumir los riesgos tal vez fatales de su empresa.

Es ese el caso de la poesía. Pocos temas aparecen tan decisivamente asociados con lo que puedan referir los vocablos 'enigma' y 'misterio' como la poesía y su mundo. No es sólo un poeta como Bergamín quien llega a hablar del "misterio tembloroso de la poesía" (1). También lo hacen, a su manera, pensadores de todos los tiempos: desde un Platón, que en su diálogo *Ion* vincula lo poético con poderes divinos (de algún modo, místicos), hasta María Zambrano y Nicol, en el presente, sin olvidar por ejemplo a los más importantes filósofos de la Época Moderna, estrechamente conectados con los movimientos y autores románticos.

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

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

En realidad, con la consolidación de la opción social y cultural que representa la Modernidad y con el severo cuestionamiento de que ha sido objeto la metafísica tradicional a instancias de Kant, Nietzsche, Heidegger... la filosofía ha redimensionado su relación con la poesía. Al respecto, Alain Badiou ha llegado a proponer la tesis de que, en filosofía, el presente corresponde a la "era

de los poetas", dado que todo indica que el pensamiento padece una "sutura" de la poesía (2). De hecho, la impugnación anti-metafísica emprendida por la mayoría de los filósofos contemporáneos nombrados ha derivado en una revaloración del poema, de manera similar a como la crítica impulsada por la filosofía analítica contra toda manifestación metafísica ha desembocado en una reivindicación del mathema.

La reflexión de que da cuenta el presente texto no pretende insertarse en el referido proyecto de "sutura" de la filosofía a la poesía de que habla Badiou. La idea heideggeriana de que la poesía sería el único o último reducto de la verdad, luego de la catástrofe teórica y cultural imputable a la metafísica, está muy lejos de las motivaciones de las tesis que aquí se propugnan. Más allá de las respetables inquietudes que la filosofía misma ha concitado acerca de su propio sentido como disciplina o quehacer cultural, la investigación que sustenta a los capítulos subsiguientes parte del reconocimiento de la especificidad del lenguaje de la filosofía y del derecho que ésta tiene a interrogar y dar razones, conforme a su peculiar modus agendi, de la irreductible realidad de "lo poético".

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

Lo dicho basta para entender que el móvil de las reflexiones de que aquí se habla es proponer las bases de una ontología viable de lo poético. Empresa cuya justificación viene dada:

1. por la importancia cultural que lo poético ha tenido siempre y sigue teniendo ahora, conforme a modos constantemente renovados de darse, y
2. por la elemental intuición de que lo poético ocupa, a su peculiar manera, un lugar específico en el orden del ser.

El término "lo poético" es extremadamente vago, lo mismo que el de "poesía". Ramón Xirau ha señalado una acepción de este vocablo, en un sentido bastante cercano al que se le ha dado en este texto: como "obra que se realiza en poema" (4). Sin embargo, no debe perderse de vista que esta definición refiere a una de las acepciones de un nombre polisémico, sin superar la vaguedad indicada. Para que ésta deje de obturar la reflexión, en la medida de lo posible convendrá empezar por aclarar que aquí la expresión "lo poético" designa todos los textos de intención poética producidos y en proceso de producción en un espacio cultural determinado, así como el conjunto de normas técnicas, criterios de valoración y de juicio poético, toda la crítica de poesía generada y en proceso de generación en dicho espacio cultural, todas las estructuras y medios de difusión de textos, opiniones y/o teoremas acerca de los mismos y sus autores... en suma, todo lo que tiene alguna relación significativa con la clase de textualidad que el lenguaje ordinario permite entender -no sin problemas- como "poesía".

La "unidad óptica" sobre la que se constituye lo poético es el texto con pretensión poética. Aun cuando esta afirmación tiene -como se verá más adelante- un valor decisivo en el plano metódico,

también responde a una premisa ontológica que conviene destacar sin demora: el texto con intención poética es el centro o eje alrededor del cual opera, en primer lugar, el poema propiamente dicho y, en general, todo lo que cabe en la ya referida expresión de "lo poético". Así, una ontología de lo poético se ofrece:

1. como una teoría del ser del texto que aspira a realizarse como poema y
2. como base de una topología, esto es, de la articulación dinámica de los diálogos, descripciones, interpretaciones, referencias transsignificativas (Cf. cap. IV) y razones, que permitan una aproximación pertinente al sentido del texto, mismo que actúa como eje de los procesos concretos que intervienen en su puesta a prueba como poema.

El concepto de "topología" ha adquirido plena pertinencia en el seno de la matemática. Sin embargo, no se trata de aplicar unos supuestos y procedimientos matemáticos al examen de lo poético. En todo caso, lo que aquí interesa destacar es que, en matemática, la noción de "topología" es consustancial con los de "espacialidad", "espacio topológico", "vecindad", "interior", "frontera", "espacio funcional", etc. Además de la espacialidad intrínseca al concepto de topología, conviene resaltar la relacionalidad de todo espacio topológico, es decir, el hecho de que éste se configura conforme a las relaciones de posición que se entablan entre los elementos que integran un conjunto (5). Ahora bien, pese a todo lo que puedan tener de sugerente estas abstracciones, su natural adscripción a la matemática constituye una evidente limitación de cara a las exigencias de una filosofía de lo poético.

Por otra parte, tampoco se recurre aquí a la noción de topología en el sentido que parece tener en ciertas obras de Heidegger. Para empezar, es difícil saber qué quiere decir el pensador alemán cuando afirma que "la poesía que piensa es, en realidad, la topología del ser" (subrayado del autor; *Cuestiones III*, p.37) (6). Kelkel, comentando algunos pasajes de *Unterwegs zur Sprache*, se refiere a la "fórmula enigmática" en la que Heidegger asume a la poesía que piensa y al pensamiento que se hace poema como la "topo-logía" del ser (7). Definitivamente, no es del interés de las reflexiones que aquí se presentan demostrar si "la poesía como el pensamiento nos indican el lugar donde se despliega el ser del ente" (8), como entiende Kelkel las alusiones heideggerianas a la topología.

La idea de topología a que remite la reflexión contenida en este texto no pretende nada más que referir ciertas razones que den cuenta de una realidad, en primer término, espacial: el texto de intención poética. En efecto, por encima de todas las complejidades inherentes a lo poético, se debe reconocer la certeza de que tal clase de texto es una existencia inmediata, una entidad que se da evidentemente como "permaneciendo-fuera-de-sí" y, por ende, como un espacio en el que se condensa de muchos modos todo lo poético. De ese modo, a partir de este primer reconocimiento y de la ontología a que da pie (según se verá a lo largo de las páginas subsiguientes), la crítica de poesía deberá convertirse en genuina topología del texto con pretensión poética. Es decir, crítica de poesía y topología se identificarían, en la medida en que articularan un cuerpo de descripciones, diálogos, interpretaciones, referencias transsignificativas y razones relativas a zonas de la realidad cultural y a complejos procesos que hacen posible el poema, a partir del texto con vocación poética. En ese sentido, una topología que supere a la crítica "tradicional" de poesía termina siendo un factor de realización de lo poético, tal como por otra parte lo ha sido dicha crítica (v., a propósito, especialmente, el capítulo VI).

En el sentido señalado, la topología del texto poético apunta a alcanzar una visión compleja, rica en determinaciones, de las condiciones y situaciones en que se relacionan cosas, personas, procesos... a propósito del poema y lo poético. Así pues, la topología en cuestión debe ambicionar una "alta definición" de lo poético; razón por la que deberá basarse en providencias

como la delimitación de "espacios topológicos", vale decir, situacionales; la identificación de los factores en juego en cada caso estudiado; la detección de las condiciones en que surge y se concreta poéticamente un texto dado; los rasgos fundamentales de la comunidad o comunidades de referencia de tal texto; y muchas otras.

En el camino hacia una ontología de lo poético, que sirva de base a la topología del poema, el primer recurso ha sido un elemental "ir a los textos mismos", no procurar la indagación de algo tan vagaroso como "la poesía". En el pecado esencialista lleva esta palabra la penitencia de su ineficacia heurística. Efectivamente, adentrarse en el examen de la poesía en abstracto habría sido lo mismo que dejarse invadir por el misterio. El único punto de partida cierto en la investigación proyectada es reconocer la evidente existencia de textos con intención poética; lo que nunca se podrá afirmar con respecto a "la poesía", ni a términos equivalentes como ese (horroroso) de "poeticidad". En ese sentido, la tónica general de estas inquisiciones sobre lo poético ha sido, en primer lugar, la apuesta por la evidencia primaria y, complementariamente, la diferenciación de tal evidencia (el texto proyectado a ser poema) del poema propiamente dicho, esto es, efectivamente "realizado" como obra de valor estético. Esto último, porque -como se verá con mayor claridad en el primero de los capítulos subsiguientes- no hay nada que justifique la caracterización a priori de ningún texto como poema.

Desde luego, la alternativa a la mencionada opción metódica podía haber sido una elucidación de la noción de "poesía", según los usos corrientes del vocablo. Esta vía puede resultar válida, cuando se trata de nombres cuyo significado se ciñe a convenciones más claras y de más amplia aceptación, como "política", "religión", "historia", "educación", "economía", etc. En el caso de lo poético, no se presta a resultados teóricos relevantes porque desde, aproximadamente, siglo y medio no existen criterios definitivos -mucho menos, absolutos- para decidir sobre la condición poética de un texto dado. Por lo menos desde Baudelaire y desde el surgimiento, consolidación e incluso conversión en "tradición" de las vanguardias poéticas, los referentes de asignación del título de poema a un texto determinado son más que difusos, "subjetivos" y, sobre todo, plurales.

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

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

Por otra parte, el autor de este texto reconoce que pensar lo poético -como cualquier otro tema serio- no puede ser una empresa solitaria. Esta reflexiones sobre lo poético conectan de muchas maneras con buena parte de la producción teórica precedente y contemporánea sobre el asunto en referencia. En verdad, el lector mínimamente enterado podrá percibir sin dificultad una serie de influencias en el discurso que aquí se presenta. Dichas influencias son múltiples y dispares y atañen, en lo fundamental, a actitudes filosóficas más que a la asunción de tesis puntuales. Por ejemplo, se percibe una obvia impronta del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, en las partes donde se habla de "los lenguajes", en vez de "el lenguaje". Asimismo, se notará la aceptación de ciertas premisas y procederes de la fenomenología husserliana, cuando se reconoce la necesidad de "ir a los poemas" y se reivindica la presencia, la evidencia, como base de la investigación emprendida, así como cuando se habla de la intencionalidad del texto poético; no obstante, también se rechaza de la fenomenología todo lo que tiene de esencialista. También resuenan ciertos ecos kantianos, cuando se enfila la reflexión por el sendero de una indagación de las condiciones de realización del poema; pero difícilmente se hallará en estas páginas rastro alguno del subjetivismo y el trascendentalismo del filósofo de Königsberg. De modo parecido, el buen rastreador podrá encontrar huellas -aunque, ciertamente, poco profundas- de las filosofías de Deleuze, Derrida, Levinas, incluso algo de Heidegger.

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

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

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

El segundo capítulo apunta básicamente a cuestionar y "desmantelar" buena parte de los que tradicionalmente han sido considerados como criterios de decisión acerca de la condición poética de determinado texto (las nociones de "forma poética", las asociaciones entre poema e imagen o poema y música, las creencias acerca de la "belleza poética", los supuestos esencialistas de toda explicación estructuralista de lo poético, etc.). Así, este capítulo transita una especie de *via negationis*, en virtud de la cual se trata de poner en evidencia una serie de falsos referentes, cuya ambición de actuar como criterios de definición de lo poético carece de base. En consecuencia, se trata de un discurso según el cual lo que hace devenir poema a determinado conjunto de palabras no es ni su estructura ni sus rasgos formales ni algún atributo especial de dichas palabras.

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

A su vez, los capítulos cuarto y quinto versan sobre el modo en que el poema se vincula, por una parte, con los lenguajes y, por la otra, con las realidades presentes en su entorno, de modo tal que resulta concretándose como poema. Más específicamente, tales capítulos se refieren a las condiciones relativas al texto, sin las cuales no es posible el poema: lo que en su lugar se ha convenido en designar como "principio de relevancia" y "principio de transnificación".

Por último, el capítulo sexto aborda el tema de la situación poética, es decir, el de las condiciones extratextuales que abren cauce a la realización del poema, a partir del texto con intención poética. En él se trata de desentrañar cómo el ser del poema está asociado a la conjunción de un cúmulo de factores y cosas, cuyo sentido viene dado precisamente por el acontecer poético. Como quiera que dicha conjunción de elementos ostenta el signo de la complejidad, este capítulo aspira a dar razones de lo poético conforme a tal complejidad. A propósito, puede entenderse por "complejidad" la característica de una realidad que, como dice Morin, se presenta

...a la vez como relatividad, relacionalidad, diersidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo, y en la unión de estas nociones que son complementarias, concurrentes y antagonistas las unas respecto de las otras. (9)

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

Cada uno de los referidos capítulos está integrado por secciones numeradas, en las que se tratan asuntos puntuales (tales como la materialidad del texto, la teoría de la transgresión-desviación, los factores de relevancia, lectura y poema, etc.), procurando salvar, en lo posible, un sentido de unidad argumental. Tal como se presentan, dichas secciones pretenden recoger, cuando menos, lo fundamental sobre el punto a que se refieren. Ello, porque no es una pretensión de exhaustividad lo que motiva su contenido. En consonancia con el tono del presente texto, el sentido de tales secciones es ofrecer razones suficientes sobre toda una serie de temas puntuales y, con ello, posibilitar -por medio de aproximaciones y de tesis o afirmaciones provisionales- las razones que respondan a las grandes preguntas orientadoras de la investigación.

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

NOTAS

- (1) J. Bergamín, *Al fin y al cabo*, p. 200.
- (2) A. Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, p.49 y ss.
- (3) Cf., p.e., G. Steiner, "Entrevista con Nigel Denni", en *Revista de Occidente* No.13, p.129.
- (4) R. Xirau, *Eptígrafes y comentarios*, p. 95.
- (5) Cf. A. Takahashi Orozco, *Del análisis a la topología*, p. 171 y ss.
- (6) citado por A.L. Kelkel, en "Heidegger o la conversión `filo-lógica` y poética", en *Heidegger*, p. 233.
- (7) A.L. Kelkel, *Loc. cit.*, p.235.
- (8) *Ibid.*, p. 235.
- (*) Para la comprensión de lo que aquí se entiende por "comunidad poética", véase la nota 2 del cap. I.
- (9) E. Morin, *El método. La naturaleza de la naturaleza*, p. 175.

CAPITULO I

QUOD EST DEMONSTRANDUM

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

DESPERTAR

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

Las características externas de este manojo de palabras podrían bastar para que se aceptara, de inmediato, que efectivamente es un poema. Se trata, para empezar, de un texto encabezado por un título, del modo más convencional; luego, se evidencia una ordenación de las palabras en líneas interrumpidas (distintas a las que forma la escritura en prosa), que sin mucho esfuerzo se convendría en llamar "versos". Tal vez se sume a estas impresiones primarias el presumible prestigio del autor como poeta y el hecho de que la pieza transcrita se mueve en un circuito conocido como positivamente poético. No faltará alguien más avisado, que advierta un ritmo diferente al de los discursos corrientes, así como la ostensible presencia de un lenguaje extrañamente rico, con grandes sugerencias simbólicas. También puede acercarse el infaltable degustador de poemas o el especialista en poesía. Muy probablemente éstos añadirán a los de aquéllos nuevos motivos para decidir que ciertamente es una verdadera obra poética más de Eugenio Montejó. Hay ciertos casos, pues, en los que con sólo reparar en ciertos rasgos exteriores de un conjunto de signos, determinada comunidad humana (2) puede sustentar -poco menos que automáticamente y con bastante fundamento- una decisión sobre su condición poética.

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

VIENTO

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

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

Esta última expresión ("poema en prosa") no parece estar a la altura de la crisis de un paradigma poético de que da cuenta, toda vez que sigue aceptando una dicotomía que no se sostiene ante un cuestionamiento incisivo (el que hace tambalear la oposición prosa-poesía), permanece como tributaria de un patrón poético tradicional y aparece como una solución salomónica, consistente en adjudicarle a lo esencial de un género (la poesía; si realmente se puede hablar de géneros, tratándose de lo poético) los atributos externos de otro (la prosa). De ese modo, se reconoce tácitamente la dificultad de una aceptación comunitaria del carácter poético de esta clase de textos. Pero, al mismo tiempo, afloran con toda su fuerza los problemas de criterio de afronta todo juicio poético, esto es, toda decisión (valorativa, en términos artísticos) acerca de la naturaleza de todo texto con intención poética.

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

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

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

Si os queréis hacer preñada

tomad, sin que se publique,
zanahoria encañutada,
con zumo de riñonada
sacado por alambique. (6)

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

Si lo poético no sólo o no necesariamente está en la forma del texto, ¿estará en eso que confusamente se suele llamar "contenido"? En el ejemplo inmediatamente anterior, se pudo notar cómo era justamente su componente significativo el que frustraba su pretendida condición poética. En principio, no puede pensarse en una noción de "contenido" que no remita a la idea de "significado" y sus sinónimos, en el terreno del juego de lenguaje a que responden también la propia lingüística y la filosofía del lenguaje (8). De modo que, a partir de dicho ejemplo, no podría colegirse obligatoriamente una oposición esencial forma-contenido, dado que la métrica, el ritmo y la rima no hace sino resaltar lo que, muy problemáticamente, Jakobson identificaría como su "función poética" (9). En el fondo, lo que se cuestiona aquí -por ahora- es si lo poético reside en las palabras que conforman el texto con intención poética o en la manera de estructurarse su composición (o en ambas posibilidades juntas o en algo que las trasciende). Ya se ha visto que el ejemplo expuesto no sirve para dar cuenta de estas preguntas. Habrá que apelar, entonces, a otros ejemplos; tal vez éste:

Mi calidad de bardo a la deriva
-que vale como bardo extravagardo
pero al garet- y camaleopardo
sí ex-rubio, y cama sólo si lasciva...
nació Cacodaimón, de lo de Siva
muslos potentes y de los de nardo
de la Elofa que adamó a Abelardo
y lo dejó en vagancia y en pasiva.
Otro que tal sería Chindasvinto,
de cuyas gracias y proyección sospecho
que todo ignoro si jamás lo supe.

Mejor que el vino claro el vino tinto.
 Mejor que espirituales, en tu lecho
 sexuales ejercicios, Guadalupe. (10)

El rigor formal de este poema no admite dudas. Basta considerar la rima de los endecasílabos de que se compone: hasta el primer punto y seguido se nota, por un lado, una correspondencia entre los versos 1,4,5 y 8; a su vez, concuerdan las sílabas terminales de los pares de versos 2 y 3, 6 y 7. Por su parte, el hecho de que el poeta haya decidido separar los últimos tres versos, para presentar una estrofa independiente, no obsta para que se dé una nueva regularidad en las rimas de los versos 9 y 12, 10 y 13, 11 y 14.

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

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

EGERIA

La poesfa buscaba ociosos en la Librerfa de Cristal de la
 Alameda;

hoy día se pone en el Hotel de México.
 Nadie se ha acostado con ella, pues te lleva a un cuchitril
 y cuando apenas te estás desanudando la corbata
 entra Cristo, le da a la manivela de la cama

y la poesía, en posición de Trendelenburg, declama cursilerías, obscenidades, lemas revolucionarios o simples mentiras -"ich bin elektrischer Natur", gritó Goethe- mientras pare un gel sietemesino donde sobrenada todo, si se quiere, menos lo inapreciable: el gato atigrado y la viola. (11)

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

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

Por el momento, es suficiente con cuestionar toda supuesta naturalidad, en torno a la condición poética de lo que se ofrece como poema. Ahora bien, cuestionar tal naturalidad comporta poner en suspenso la aceptación como poema de todo texto con aspiración a tal, por el solo hecho de que su modo de presentarse se ajuste o parezca ajustarse a un canon poético establecido y prácticamente cosificado. Dicha suspensión supondría, a su turno, la posibilidad de que el poema se realice conforme a determinaciones distintas a las prescritas por dicho canon.

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

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

que existan asideros sólidos para ello.

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

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

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

4. Lo que salta a la vista, a la luz de las consideraciones anteriores, es la fragilidad ontológica del texto con pretensión poética. En efecto, a resultados del examen de textos poéticos específicos se constata que el poema acontece siempre provisional y condicionadamente. Si se tienen presentes las dificultades ya señaladas del esquema esencialista aplicado a lo poético, habrá que admitir la posibilidad de una textualidad sin sustancia intrínseca y sin referentes eidéticos extrínsecos (platónicos); esto es, al margen de todo campo ontológico delimitado por el modelo de la immanencia y la trascendencia. Cada texto poético (siempre un manajo de palabras y, en principio, nada entitativo más) aparece como un elemento entre otros, sin privilegios ontológicos, en una trama de relaciones. Así pues, si las referencias del acontecimiento poético no radican evidentemente en una realidad immanente al texto ni en una superrealidad a la que aquél esté subordinado, deberá suponerse que el poema tiene lugar a partir de la articulación de los elementos y factores que constituyen a dicho texto, en el marco de determinadas condiciones. Es decir, habrá que asumir la hipótesis de que el poema se da conforme a determinadas combinaciones entre una textualidad constitutiva y un orden de condiciones de contexto.

5. En congruencia con tal hipótesis, también se podrá suponer que, en primer término, el texto con aspiración poética es sólo un momento de un proceso general de realización del poema. Dicho proceso incluye la presencia (y, por ende, confección creativa) del texto poético, pero es algo que va más allá de los límites materiales de éste. Es decir, en tanto que proceso, supondría

una sucesión de actos, acontecimientos, presencias, relaciones de diversos elementos, etc. La congruencia y el sentido del referido proceso vendrán dados por una finalidad consistente en probar la realización como poema de un texto con pretensión de tal.

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

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

- a) la existencia de entidades (textos) que se ofrecen como posibles poemas;
- b) ni que dichas entidades ostentan un conjunto de indicios, evidencias y presencias, que hablan de lo poético y permiten fundamentar todo juicio en tal sentido.

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

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

Ahora bien, ¿cuáles serían tales indicios? En primer término, podría destacarse la condición de obra de todo texto con pretensión poética. En sí mismo, éste no es un atributo exclusivo de los textos con vocación poética. Las novelas también son obras, al igual que los dramas y los ensayos. Sin embargo, la cualidad de obra es indisoluble de todo texto poético. Así pues, el ser obra aparece como una condición necesaria aunque insuficiente del texto con intención poética.

Esta necesidad se observa incluso en las resonancias originarias del vocablo "poema". Interesa, pues, recordar que el verbo griego poiein puede entenderse como "hacer", "formar", "obrar", "realizar", "construir", "cumplir"... , al tiempo que la desinencia ema permite derivar el verbo en referencia en el sustantivo poema, para significar "acto", "acción", "obra", "manufactura", "creación del espíritu"... y también, desde luego, "poema". En consecuencia, para empezar, la voz "poema" implica el significado de "obra poética". Ahora bien, no es difícil captar en este significado la referencia, de entrada, a una creación, a una acción con sentido artístico y, por lo mismo, a una creación-hecha-para; es decir, a una creación intencional. De ese modo, la diferencia específica del texto poético con respecto a las demás clases de obra ya citadas (la novela, el drama, etc.) viene dada, en principio, por la peculiaridad de su intención. El texto poético se muestra desde un comienzo con una especificidad intencional, en la que puede incluirse, por cierto (si viene al caso), una voluntad de diferenciación con respecto a lo que el mundo de la literatura ha consagrado como géneros.

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

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

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

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

- ¿sobre qué bases puede decidirse la condición poética de un texto?
- ¿qué clase de entidad verbal está posibilitado de realizarse como poema y permite hablar, si no de "esencia poética", al menos de "semejanza de familia" que den cuenta de un género de entes?
- ¿cuáles son las condiciones necesarias y suficientes, textuales y extratextuales, de realización del texto con pretensión poética como poema?
- ¿qué elementos intervienen y cómo se articulan, en la realización del poema?

NOTAS

(1) E. Montejo, Alfabeto del mundo, p. 47.

(2) Aquí se está haciendo referencia a grupos humanos cohesionados con base en una gaya ciencia, una historia poética, un tipo de actitudes afines (aunque eventualmente discordantes en aspectos puntuales) hacia lo poético, un orden de valores poéticos en general compartidos, una tradición crítica, una serie de medios que posibilitan la circulación regular de textos poéticos, etc. Esta aclaración viene al caso, en razón de que la idea tan proclamada de la universalidad de

la poesía no permite resolver el escollo de los modos concretos de aproximarse a textos con pretensiones poéticas. Resulta obvio que lo indicado en el párrafo que aquí se anota no podría sostenerse a priori, si se estuviera pensando en lo que sucedería si son un europeo, un chino, un bosquimano y un esquimal quienes se acerquen al poema de Montejo, que se ha tomado como muestra. A propósito, baste con recordar experiencias como las vividas por Lafcadio Hearn, en su papel de profesor de literatura en Japón: versos como "she is more beautiful than day" ("ella es más hermosa que el día"), de Tennyson, resultaban prácticamente inaccesibles para sus alumnos japoneses. (A propósito, v. la nota preliminar de Carlos Gardini a los Kwaidan de Hearn, p. 13-14).

(3) G. Owen, primer párrafo del primer poema en prosa titulado "Viento", contenido en Linea, p. 52.

(4) Aristóteles, Poética, cap. I, p. 2.

(5) J. Sánchez Samoano, "Modismos, locuciones y términos mexicanos", citado en C.J. Cela, Diccionario secreto, p. 204.

(6) S. de Horozco, "A una dama que deseaba empreñarse", citado en C.J. Cela, op. cit., p. 197.

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

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

(9) R. Jakobson, Lingüística y poética, p.

(10) L de Greiff, Nova et vetera, p. 43.

(11) G. Deniz, Enroque, p. 22.

(*) De hecho, la obra y la propuesta poética de su autor, Gerardo Deniz, han sido objetadas en ese preciso sentido, en incidentes periodísticos que no viene al caso ilustrar aquí.

(12) Platón, Menón, 80 d, p. 15.

CAPITULO II

ESTO PUEDE SER UN POEMA

§. La sección 1 (cap. I) puso de relieve la existencia de una gran diversidad de entidades, que pueden admitir el nombre de "poema". A partir de las innovaciones introducidas por las vanguardias poéticas post-románticas, se impone reconocer:

- a) que no tiene sentido identificar y establecer un paradigma de lo poético a partir de determinados poemas concretos (no es posible hablar con provecho de poemas modélicos, ni siquiera parecen sostenibles las expresiones "poema modélico" o "poema paradigmático");
- b) que no existen criterios definitivos ni precisos ni estables, para determinar la condición poética de ningún texto;
- c) que los presumibles atributos del poema en que se sustentan los usos ordinario y técnico del vocablo "poema" refieren, a lo sumo, una serie de valores poéticos y de criterios provisionales y relativos de decisión acerca de la condición poética de determinado texto con pretensión poética.

En los usos más frecuentes, la voz "poema" se vincula a referencias como una idea de forma poética, cierta musicalidad, las nociones de belleza y placer, una suerte de figuratividad específica (la "imagen" como centro del poema), una peculiar manera de articular el lenguaje principalmente basada en el tropo, un lenguaje que ejerce una función especial, etc. De hecho, se admite o se niega el carácter poético de ciertos textos, en virtud de su ajuste o desajuste con referentes como los indicados. En consecuencia, tales referentes actúan como criterios de juicio poético, pero también como bases parciales de realización de lo poético. No es pensable el fenómeno poético, a partir de la simple confrontación mecánica entre textos de vocación poética y referencias "regulativas" como las señaladas. La realidad de lo poético no permite hablar de un tipo de entidad textual esencial, de valor universal, al que se le "aplicarían" criterios definitivos e inmutables que sustenten el juicio poético. Al contrario, lo poético implica procesos mucho más complejos y dinámicos que tal clase de conexión entre un orden criterial y un orden textual factual. Procesos que integran los aspectos criterios e impiden pensar en una exterioridad de éstos con respecto a cualquier otro elemento que intervenga en el cumplimiento de lo poético.

Ahora bien, decir que las nociones corrientes de "poema" se vienen sustentando en patrones de referencia como los mencionados equivale a afirmar que la realización de lo poético se limita a aplicaciones de tales patrones a textos concretos. Además de que esta idea reduciría la riqueza de los procesos poéticos a los límites de la falsedad, estaría reconociendo a los referentes criterios señalados unas pretensiones regulativas que exceden y encubren la realidad de lo poético. Por eso se impone incoar aquí una revisión de los criterios que normalmente fundan el juicio poético, así como de su pertinencia real de cara a los procesos de realización de lo poético. Las secciones subsiguientes apuntarán a concretar ese propósito.

§. Las tradiciones prosódica y crítica han otorgado a la noción de "forma" un lugar central. Dicho concepto ha venido operando como valor y, por ende, desiderátum de la mejor gaya ciencia, así como criterio primordial de asignación del carácter poético de determinados textos. Sin embargo, pese a su importancia y a su persistencia como referencia de juicio y factor de realización de lo poético, la idea de "forma" es todo menos clara y exige una mínima elucidación.

En efecto, conforme a cierto hilemorfismo deficiente e implícito, la noción de "forma" es concebida en oposición a la de "contenido". Este esquema binario es fácil de comprender: resume una fallida teoría del poema, según la cual éste es una combinación de forma y contenido. De acuerdo con esta idea, normalmente "contenido" da cuenta de los significados y sentidos, esto es, los mensajes a que refiere la materia verbal del texto poético. Por ejemplo, para Lukacs -en determinado momento de la evolución de sus concepciones al respecto-, "la forma sólo es la esencia visible, sensible y caracterizada del contenido" (1).

En casos como el de Lukacs o el de los teóricos del realismo socialista, se asigna una fuerte determinación mutua a las dimensiones de forma y contenido. Pero, paradójicamente, ello resulta comprensible sólo a partir de una perspectiva polar de ambas dimensiones; es decir, si se asume previamente que tanto la forma como el contenido son realidades sustanciales, independientes y enfrentadas recíprocamente, conforme a una relación dialéctica (básicamente en el sentido hegeliano del adjetivo).

Aun cuando concepciones como la antecedente podrían haber tenido alguna pertinencia en un contexto cultural que admitiera la existencia de formas poéticas canónicas, históricamente objetivadas (como el soneto, la lira, la silva, el haiku, etc.), tanto en la época de las vanguardias como en el presente post-vanguardista es completamente insostenible la ya rancia metafísica de los nexos entre una realidad formal, por un lado, y una realidad referida por el contenido verbal del poema, por el otro. Menos aceptable, todavía, resulta la tesis de una presunta determinación decisiva del contenido sobre la forma, en que ha solido derivar con frecuencia dicha metafísica. En consecuencia, si se admiten las actuales peculiaridades del mundo de la poesía, deberá aceptarse que el poema carece de otro contenido que no sea su forma y, por tanto, será imposible reivindicar algo así como una "forma absoluta", esto es, una realidad formal independiente de las articulaciones concretas de los lenguajes en cada proceso poético. Esa es la razón por la que, actualmente y durante mucho tiempo, el concepto de "forma" queda reducido a la idea de una organización de las palabras que constituyen todo poema; organización que, por su parte, no puede sustraerse de una presencia externa, de unas trazas ostensibles de determinada materia verbal. "Forma" es, entonces, el modo concreto como se muestra una patencia textual. Así pues, se evidencia una estrecha liga entre estructura y forma, en el sentido de que la forma es la manifestación visible de una estructura. Los rasgos patentes del poema sólo permiten afirmar que su forma no puede ser sino una disposición concreta e intencional de materia verbal.

En efecto, la forma -entendida como los rasgos externos que ostenta el texto poético- remite a determinada estructuración, composición y articulación de materia verbal. Ahora bien, no es difícil entender que la sola manera de estructurar las palabras que conforman un texto no basta para que se dé un poema. Dicho de otro modo, tampoco es teóricamente procedente absolutizar la estructura del texto poético. Esta verdad ya fue propugnada a su modo por Aristóteles, cuando en su *Poética* negó todo carácter poético a los versos en que Empédocles expuso sus ideas filosóficas (2). No obstante, aún persiste el inveterado supuesto de que la simple presentación de cierta materia verbal según patrones formales canónicos autoriza a considerar a aquélla como poema (independientemente de su cualidad concreta). Una proyección de esta creencia al terreno de textos de factura "libre" (esto es, no canónicos) impele todavía a muchos a considerar como poema a todo grupo de palabras estructurado de manera más o menos diferente de los escritos en prosa. No es difícil percibirse de que el mencionado supuesto sostiene a todos los formalismos y estructuralismos. Sin embargo, con la irrupción de las vanguardias poéticas y la expansión de sus efectos disolventes, queda bien evidenciado que ni existe un canon formal universal ni la mera correspondencia de la composición textual con modelos formales preestablecidos decide per se la condición poética de la misma. Si se organiza un puñado de palabras siguiendo el patrón formal del soneto, por ejemplo, no existe la más mínima garantía de que resulte de ello un poema, es

decir, una obra con valor literario o artístico. En este punto, después de las vanguardias, la consigna parece ser "Si la Forma ha muerto, todo está permitido". Pero también está claro que la simple organización formal de las palabras en oposición a la presentación normal de los textos en prosa está lejos de permitir, en rigor, hablar de "poema".

Así pues, los rasgos externos del texto poético, la manera de articular los signos de que consta y la estructura verbal que así se pone de manifiesto son factores contingentes, en el conjunto de elementos que hacen posible el poema. Ello explica la existencia de una gama muy amplia de opciones de composición del texto poético, así como una libertad poco menos que total para intentar -e incluso experimentar- una forma singular para cada poema singular. Es lo que, en efecto, permite entender cómo la estructuración de un texto según las supuestos formales de la poesía concreta o del poema en prosa y también, desde luego, de los modelos clásicos tiene, en cada caso, la misma oportunidad de coronar o no en resultados genuinamente poéticos.

La contingencia que aquí se adjudica a la forma-estructura del texto con ambición poética no niega ni disminuye su importancia en el proceso de realización de lo poético. En realidad, el eje de dicho proceso siempre será una obra con intención poética. Como tal obra, deberá expresar una unidad "hecha", esto es, formada y estructurada conforme a un proyecto artístico. Es decir, debe ser vista como el resultado de actividades de composición, de un trabajo que canaliza la articulación concreta de actos de carácter técnico con decisiones de índole formal con la admisión o rechazo de ciertos valores artísticos, etc., así como las interrelaciones semánticas, sintácticas, prosódicas... de los componentes verbales que constituyen a todo texto poético. De ese modo la composición conforma las bases internas sobre las que se erige el posible poema y en virtud de las cuales puede ofrecerse a los procesos y situaciones, concernientes a su realización como tal poema, que habrá de estimular en su contexto de referencia.

Así pues, la forma-estructura es el punto de confluencia de todas las fuerzas y relaciones que intervienen en el cumplimiento del poema. En el punto de partida, la poiesis del poeta-lector apunta a la formación de una unidad textual. A su vez, esa unidad textual, dotada de una forma inevitable, constituye el centro de atención de todo el potencial poético procedente de los lectores-poetas. La singularidad, relatividad y contingencia de una unidad verbal así estructurada reclamará en todo momento una creatividad ad hoc, de parte de todo sujeto implicado en su realización como poema. Salta a la vista, entonces, que la forma-estructura expresa las condiciones internas (es decir, textuales) de posibilidad del poema.

Por otra parte, la forma-estructura pone de manifiesto la configuración de un "territorio textual". Es decir, evidencia en cada caso concreto una relación singular de la palabra con el espacio. Bien que se presente como signos sobre papel o como sonido con sentido en el aire, la palabra es res extensa, y el texto poético, cuerpo que se articula como forma, ocupando un espacio.

Asimismo, en los dominios del poema, la forma textual delata una relación especial del lenguaje consigo mismo. Cada vez que se da una concreción formal de intención poética, la existencia normal de los lenguajes ha debido sufrir alguna alteración. Ni la sintaxis ni los usos de las palabras ni los sentidos de los enunciados ni las reglas de aplicación de los lenguajes quedan intactos, cuando se trata de dar forma al texto poético.

Si, como se ha visto, no tiene caso absolutizar la formas y las estructuras poéticas, tampoco se puede desconocer su importancia como factor de relevancia de todo texto con intención poética. Como observa muy bien Levinas, el arte "es la ostensión por excelencia" (3); lo que en el caso del poema supone la estructuración de determinada forma verbal destinada a destacar sobre un fondo lingüístico normal, a poner de relieve una intención artística en la composición de dicha

forma y a concentrar la incidencia de todo un cúmulo de factores de realización de dicha forma verbal como poema. Lo atinente al "principio de relevancia" será tratado en el capítulo V (p. y ss.), por el momento, baste con señalar que, aun cuando ni la forma ni la estructura garantizan por sí solas el carácter poético de un texto, el basamento ontológico de éste (en términos de existencia diferenciable y reconocible, esto es, relevante en su intencionalidad poética) depende decisivamente de ellas. Ello se debe, básicamente, a esa relación entre la palabra y el espacio y entre la palabra y el desenvolvimiento normal de los lenguajes que se ha señalado.

Las consideraciones precedentes no anulan la función criterial que se le ha asignado a las nociones de forma y estructura. Sin embargo, obligan a matizarla y relativizarla. En definitiva, la excelencia en la manera de estructurar, de dar forma al texto poético es un valor que determina toda poesis y los juicios poéticos se sustentan, en buena medida, en apreciaciones relativas a la forma textual. Como quiera que no existen formas y estructuras absolutas, tampoco puede pensarse en valores formales ni en criterios de juicio poético absolutos. A la relatividad (y también socialidad e historicidad) de las formas y estructuras poéticas le corresponde una relatividad de los valores y criterios de apreciación poéticos.

10. La singularidad y contingencia de la forma-estructura del texto con intención poética comporta una simétrica peculiaridad de la unidad verbal que constituye todo poema. De acuerdo con las libertades formales instauradas por las vanguardias modernas, cada texto poético aparece como una totalidad en la que se combinan determinados signos de manera unitaria y única. Paz sostiene esta misma idea, cuando observa que el poema es un "pequeño cosmos dinámico" (4). Así pues, el texto poético sólo puede operar como genuino poema en la medida en que el conjunto de sus componentes sfgnicos se articula como una unidad, con independencia de la cuantía de dichos componentes.

Este hecho contrasta con la manera de entender la unidad textual en un mundo de lo poético determinado por la existencia de formas canónicas y hegemónicas. Las formas poéticas tradicionales dan pie a unidades textuales estáticas constituidas por componentes igualmente fijos. La unidad estrófica tradicional alberga una unidad menor -el verso- que conjuga medida y ritmo, de manera tal que hace posible una conexión adecuada con otras concreciones verbales semejantes. Ello explica que, a la par de la absolutización de ciertas formas poéticas, se haya registrado una tendencia a absolutizar el verso como condición de necesidad del poema. No es casual, pues, que autores como Brik (un formalista) afirmen que "en poesía, el grupo primordial de palabras es el verso" (5). Tampoco lo es, en consecuencia, la tradicional propensión a identificar el verso con el poema y la poesía.

La reducción de lo poético al verso -por lo demás, paralela y estrechamente conectada con la asimilación de lo poético a lo formal- ha dado lugar a la conversión de dicha unidad textual en valor y criterio poéticos. Con razón define Tomashevski (otro formalista) al metro como "el criterio según el cual se califica al grupo de palabras como admisibles o inadmisibles dentro de la forma poética elegida" (6). Todavía en el presente, los usos corrientes del vocablo "poema" comportan frecuentemente una identificación entre verso y poema; es decir, basta con que se manifieste un proceso de versificación en un texto dado, para asignarle automáticamente condición de poema.

Sin embargo, la revolución protagonizada por las vanguardias modernas, en el mundo de lo poético, desautoriza tal identidad entre verso y poema y relativiza las pretensiones criteriosales del verso, de cara al juicio poético. No basta, pues, que un texto aparezca como un tandem de versos para que sea realmente un poema, ni el juicio poético puede ceñirse al verso como único criterio de referencia. Al mismo tiempo, dicha revolución vanguardista convierte al verso en un valor

poético más, sujeto a las preferencias formales de determinado poeta o de alguna zona de la comunidad poética. El verso ha podido sobrevivir en un mundo de lo poético generalmente hostil a él, pero sólo como una opción formal entre una gama indefinida de posibilidades.

Lo antedicho no significa negar toda importancia al verso, de cara a los procesos poéticos. El hecho de que las vanguardias asestaran en su momento un duro golpe al verso, no significa que lo sepultaran para siempre. De hecho, se conocen tendencias contemporáneas que reivindican un retorno a las formas poéticas clásicas, ante las cuales el verso adquiere una nueva pertinencia. En todo caso, se trata de encuadrar el papel del verso dentro de las lindes de las funciones asignables a todas las formaciones textuales en poesía:

- poner de manifiesto un modo concreto de intención poética;
- expresar una concreción singular del ya referido principio de relevancia (v. supra, cap. II, sec. 9).

II. La noción de "musicalidad" de la palabra poética goza de una sólida aceptación en el pensamiento sobre lo poético. Su significación se centra, básicamente, en la idea de que las composiciones poéticas se distinguen por estar dotadas, en general, de un tono musical que las diferencia de otras concreciones verbales. En este modo de caracterizar los textos poéticos subyace, una vez más, una fijación y una reducción de lo poético al plano del verso, unidad de medida primordial (junto con la de sílaba) en las opciones formales canónicas. Siendo precisamente el sentido del verso la condensación de un unidad rítmica y sólo subsidiariamente semántica, cae de suyo la posibilidad de una conexión entre música y verso, pues lo rítmico invoca inmediatamente a lo musical. Pero ya se ha subrayado la inconveniencia e inexactitud de identificar verso con poema y poesía; de manera que se puede rechazar sin mayor trámite la referida equiparación poema-música, si se la propugna con base en la supuesta identificación entre verso y poesía.

El reparo anterior está vinculado al que puede hacerse sobre la base del recurso a la historia. Los modos actuales de concebir y componer poemas distan mucho de los modos de antaño. Con el rechazo irreversible a la exigencia de cánones formales que orienten el quehacer y la creatividad del poeta-lector, en los tiempos que pasan, las comunidades poéticas del presente han abandonado también el gusto por la declamación, el teatro versificado, la obra coral, etc., a la par de que se ha transformado el papel cultural de expresiones como la ópera y la zarzuela (maneras específicas de conjugar canto -es decir, palabra asociada a música- con representación teatral). También se ha dado una marcada escisión entre el drama y la poesía, con lo cual carece de sentido hablar hoy de una "poesía dramática"; y la misma poesía épica ha perdido pertinencia, sin que ello signifique que toda la poesía de esta época sea realmente lírica (adjetivo de marcado cariz musical, por cierto), conforme a las distinciones tradicionales y los criterios en que se suelen basar. En realidad, lo que sucede es que, en este caso, sencillamente la diferenciación otrora justificada de subgéneros (lírica, épica y dramática), en la actualidad sólo expresa una atmósfera cultural anacrónica. Sin embargo, nada de esto supone una anulación del papel del ritmo en las composiciones poéticas que no se ajustan a los cánones formales tradicionales. En todo caso, ha significado también un redimensionamiento, como factor de importancia de cara a las exigencias de realización del poema. En realidad, la liberación de la composición poética ha supuesto, asimismo, una liberación de los modos de operar el ritmo. Ya lo advertía Wundt, en el siglo pasado, y el tiempo no ha sino sino confirmarlo: "En el verso arcaico la forma rítmica influye en mayor grado sobre el contenido verbal; el verso moderno, en cambio, asume automáticamente su forma rítmica, que en este caso conquista una libertad de movimiento siempre mayor..." (7)

Tras las observaciones anteriores, es necesario ahora cuestionar el supuesto de que la obra poética encuentre en la llamada musicalidad una fuente de distinción decisiva con respecto a los

lenguajes. Voces autorizadas, como la de Tomás Navarro Tomás, advierten que el de la entonación, esto es, el de las formas de darse el ritmo en todo tipo de dicción o proferencia, es un fenómeno propio de todo discurso (8). De manera, pues, que en sí mismo el ritmo, la musicalidad de la palabra poética no puede constituir un elemento de diferenciación entre los textos con potencialidad poética y el resto de posibilidades del lenguaje. En todo caso, el supuesto de la musicalidad especial de la obra poética podrá estar destacando una especificidad de ritmos, en comparación con los discursos no-poéticos; es decir, puede estar delatando una desigualdad de "grados", en los modos concretos de manifestarse un fenómeno que atañe a toda derivación del lenguaje.

Pero, por su parte, pensadores como Eduardo Nicol han resaltado precisamente esa "musicalidad" general de toda expresión de lenguaje (aduciendo que "el principio del hombre es sonoro"), para llamar la atención sobre que la poesía es "una forma de musicalidad nueva" y que "la obra poética es voz con arte musical" (9). Decir que la poesía comporta una modalidad nueva de música impone derivar, al menos, dos hipótesis adicionales: a) debe darse una alteración, una variación esencial (no de grado), desde la musicalidad de los lenguajes hacia la del poema; y b) debe ser música nueva con respecto a alguna ya existente. Ahora bien, todo esto se opone palmariamente a la conclusión ya indicada de Navarro Tomás, en el sentido de que no hay diferencias esenciales en las diversas maneras de manifestarse la musicalidad de toda clase de palabra (incluida la poética). Así pues, habrá que considerar que en la base de posturas como la de Nicol subyacen dos supuestos complementarios entre sí: a) una referencia del poema a un modelo estético externo y previo, que es el arte musical; y b) una analogía entre tal manifestación paradigmática y los poemas.

Este modo de pensar no es exclusivamente adjudicable a Nicol. Si aquí se hace referencia directa a él es por la razón de que expresa magistralmente una tradición -de la que no son ajenos escritores tan perspicaces como Borges (10)-, no por digna de todo respeto menos libre de un cuestionamiento. Efectivamente, no hay diferencia de fondo entre un Quintiliano, que considera a la escritura como una manera de notación musical (11), y un Nicol, quien asegura que "el texto escrito es como una partitura" (12). Conforme a dicha tradición, la palabra sólo puede tomar vuelo estético, cuando se acopla a la sublimidad de la música. La existencia de un orden estético modélico y su oportuno ajuste con él, por parte de las composiciones verbales, sería pues el criterio primordial de decisión de la condición poética de dichas composiciones. No puede esperarse que, desde su propio seno, la obra con intención poética forme parte de y genere, a su vez, las condiciones y situaciones que habrán de propiciar o anular su realización como poema. Y, desde luego, el factor ritmo no hace sino dar pie a una suerte de "analogía automática" entre música y poesía, que no hace sino reforzar la mencionada referencia de lo poético a lo musical. Desde una valoración elevada de la música se le atribuye al poema una similitud con aquella, en una operación que además sirve para legitimar, desde el punto de vista estético, al texto poético. El carácter rítmico ciertamente consustancial con el poema, pero también con toda realidad verbal y, en último término, su índole sonora posibilita y estimula dicha analogía. Pero no hay que olvidar que una analogía no habla precisamente de una identidad; que a lo sumo comporta una adecuación abstracta de estructuras relativas a la constitución y comportamiento de órdenes de entes distintos; y que, por lo tanto, no hay en rigor una justificación de la tendencia secular a igualar música y poesía. De hecho, en esa igualación entre poema y música, quien termina perdiendo es el poema. En realidad, podría hablarse incluso de una suerte de relación ancilar entre la poesía y la música, máxime si se consideran momentos históricos como el cubierto por el romanticismo, donde la música ocupaba una cumbre desde la que debía reinar todas las demás artes.

Pero el gran supuesto que proporciona una base a las referidas tendencias asimiladoras entre la

música y el poema es el de la existencia de una esencia poética. Se quiera o no, la sobreestimación de la cadencia de las palabras que contiene el texto poético o su simple reducción a música se sustentan en la aceptación de la idea de que su naturaleza poética viene dada por su música. Ahora bien, esta "música" del poema se halla en su seno, al tiempo que es sobre-referida "desde fuera" por el patrón artístico musical. O sea, es un factor inmanente de poesía, porque dimana del interior mismo del poema, para ser "recibido" por el público, esto es, por quien supuestamente "no-es-el-poeta"; pero también se le entiende como un factor trascendente de la condición poética del texto, porque su "musicalidad" -como ya se ha visto- remite a un paradigma estético externo. Desde luego, toda esta predisposición esencialista a favor de la identificación poesía-música debería ser útil, para disfrutar obras al estilo de la "Marcha triunfal" de Darfo, pero resultan un verdadero estorbo para la era poética actual, la época de la "poesía pura"; justamente "purificada" de sus excedentes patéticos, emotivos, retóricos... en fin, de lo que Valéry se había permitido exorcizar del poema como "accidentes del ser", entre los que la llamada "musicalidad" ocupa un pedestal prominente.

Así pues, el modelo reduccionista o asimilacionista cuestionado en los párrafos precedentes es igual de inapropiado para los procesos de "lectura" de poemas, como para dar razones fundadas acerca de la realidad poética. Frente a él se impone reivindicar lo único verdaderamente evidente: a) el carácter rítmico de la materia verbal de todo texto poético (nada justifica que, por simple analogía se califique de "musical" a los ritmos en virtud de los cuales se desenvuelve la palabra poética); b) el hecho de que tal naturaleza rítmica es, en el caso del poema, una variación de la que ostenta la dimensión fonética de todo lenguaje; y c) la especificidad e incluso unicidad de las posibilidades de entonación, esto es, de ritmo de las composiciones poéticas.

A la luz de esto que aparece como evidencia, conviene preguntarse por el papel del ritmo en los procesos en que interviene el poema. Aunque resulte imposible demostrar el supuesto esencialista de que la "musicalidad" del texto poético es la clave de su realización como poema, no se podrá negar que el ritmo desempeña algún papel en los procesos poéticos. Esto es cierto incluso en casos como los que encarnan corrientes poéticas contemporáneas, como la de los imaginistas y la poesía concreta, por citar sólo dos ejemplos. Y es cierto no sólo porque la verbalidad del texto poético así lo impone (esto es, por el hecho de que el ritmo del poema tiene su fundamento óptico en su condición de ente verbal, determinado por el decir y el sonido de la entonación), sino porque, entre las condiciones de realización del poema, está la de deber ser dicho de alguna manera.

También parecen imposibles de demostrar a ciencia cierta las posibles derivaciones semánticas del efecto rítmico. Brik, por ejemplo, se empeñaba en ver una unidad indisociable entre lo semántico y lo rítmico. En cierto momento, llega a afirmar: "El verso no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también a las de la sintaxis rítmica, es decir, a la sintaxis que enriquece sus leyes con exigencias rítmicas" (13). Esta clase de aseveraciones podría tener alguna validez, quizá, para el caso de poemas apegados a formas canónicas. De hecho, Brik se refiere explícitamente al caso del verso; sólo en tal contexto poético parecería interesar la búsqueda en sí de una sintaxis que se redimensione positivamente, al tiempo que se amolde a prerequisites rítmicos. En una poesía ajena a las precondiciones de las formas tradicionales, puede darse ocasional e intencionalmente una búsqueda dirigida al enriquecimiento mutuo de lo sintáctico y rítmico, pero como un imperativo estético. De todos modos, estas consideraciones no podrán extenderse al punto de posibilitar una nueva variante de esencialismo ante el fenómeno poético. En efecto, el hecho de que pueda darse una asociación estéticamente positiva entre ritmo y sintaxis, entonación y composición no implica que allí se encuentre el fundamento último del poema como tal.

En efecto, el ritmo cumple un papel en la realización del poema, pero no como supuesto elemento constitutivo de una esencia poética, ni como presencia de un arte (muchas veces considerado superior) extraño a la obra poética. No se debe soslayar que toda voz, desde el momento de su proferencia, encierra la realización de una cadencia. Sin embargo, no toda voz - simplemente por serlo - puede aspirar a ser poética. Este hecho es ya una objeción al afán de convertir lo musical y rítmico del texto con aspiración poética en algo así como la "diferencia específica" que dé cuenta justamente de su condición de verdadero poema. Es teóricamente más fructífero pensar en que la importancia estética del ritmo poético viene dada por su relación con un fenómeno enteramente semejante y que le sirve de base: el ritmo normal de la entonación exigida por los lenguajes. Esto es precisamente lo que se aprecia en afirmaciones como la de Shklovski, acerca de que "el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido" (14). Bajo esta visión, la referencia del ritmo no es un arte externo al ámbito de la palabra (la música) y es congruente pensar que materias semejantes en su entidad se rijan por principios semejantes, aunque estén desempeñando papeles disímiles. Es decir, no parece objetable que el mismo fundamento de realidad de la palabra en situación de poema sea el de los desarrollos normales de los lenguajes. Sin embargo, esta postura, tal como es formulada por Shklovski y muchos otros que coincidan con él, presenta problemas vinculados con la idea de "transgresión". Es probable que las regularidades de ritmo intencionalmente establecidas por obra de la composición se muestren como un hiato, una ruptura, una discontinuidad y hasta una violencia con respecto a los ritmos normales de los lenguajes. Todo esto es lo que podría significar "transgresión", pero no es seguro que esto explique las peculiaridades rítmicas - y de otro tipo, porque la tesis de la transgresión va más allá del asunto del ritmo - de las composiciones poéticas. Englobando a las posibilidades de la supuesta transgresión y, por ende, más allá de sus posibles alcances, está la voluntad de diferenciación y auto-ostentación propia de toda creación artística. Es dicha voluntad la que da sentido al ritmo como un factor (entre varios otros) de diferenciación hasta de individuación del texto poético. Dicho de otro modo, es mediante factores como el ritmo y los procesos que sugiere e implica como el texto logra entrar en los dominios de lo extraordinario verbal y propicia la realización plena del poema.

Por último, hay que referir el tema de la rima. Conforme a sus modos concretos de darse, la rima es un fenómeno que se inscribe en el mismo ámbito de los fenómenos rítmicos. En tanto que regularidad en la concordancia entre las terminaciones de los versos, la rima responde a una naturaleza igual de "musical" que el ritmo, y ambos están estrechamente conectados. Tal vez la diferencia más destacable entre ambos fenómenos sonoros radique en el hecho de que la recurrencia inherente a la rima repercute en un efecto totalizante, unificante, en la aprehensión del texto poético. Pero eso no comporta una índole distinta respecto del ritmo, toda vez que se trata de un efecto realizado a base del decir y, por tanto, de las voces que también hacen al poema. Así que todo lo indicado en relación al ritmo y sus nexos con la música es aplicable, en general, a la rima.

12. "Belleza" es una palabra que, junto con la expresión "lo bello", parece estar indisolublemente ligada a la suerte e índole del poema. Esta verdad justifica el que se la examine de cerca. Sin embargo, son obvios los alcances de un tema como éste, y un tratamiento meridianamente exhaustivo del mismo está fuera de los planes de las presentes reflexiones. Bastará, pues, con considerar aquí:

- la pertinencia del concepto "belleza" (o "lo bello") en el ámbito del poema y lo poético.
- los nexos de la idea de belleza con la composición poética ("lo bello" en cuanto a la palabra poética en sí).
- las relaciones de tal concepto con analogías concernientes a la noción de imagen (es decir, la dimensión visual de "lo bello").

En último término, de lo que se trata es de determinar si se puede predicar "lo bello" del poema, si es posible hablar del texto poético como un ente "bello", si se está diciendo una verdad, cuando se formulan enunciados como "un poema es una composición verbal bella" y otras de parecido tenor. No es necesario franquear este límite en el presente trabajo.

La multivocidad de los conceptos en cuestión se evidencia, con sólo abrir el diccionario de filosofía de Abagnano (puede acudirse a cualquier otro) y constatar que la noción de "lo bello" se vincula con ideas éticas ("bello"="bien"), ontológico-epistemológicas ("bello"="verdadero") y varias opciones estéticas ("bello"="simetría", "perfección sensible", "perfección expresiva"). Desde luego, las que interesa considerar aquí, siquiera someramente, son estas últimas.

La primera dificultad al respecto es la presencia de un concepto de connotaciones tan difusas como el de "perfección". Hay que tener en cuenta el contexto histórico que entorna a esta idea de lo bello como perfección en el dominio de lo sensible. Dicha idea se remonta, cuando menos, a la aparición de las Reflexiones de Baumgarten, las cuales dan pie al nacimiento de lo que hoy se conoce como "estética", una ciencia que versa sobre la poesía y el arte vistos como objetos específicos y diferenciados de estudio. Para Baumgarten, la poética consiste en "la ciencia que trata en general de las representaciones sensibles que se presentan con perfección" (15), tal como lo señala al final de su tratado. Ya para terminar dicho texto, el pensador berlinés asigna al filósofo la responsabilidad de ocuparse

de las demostraciones genéricas y, especialmente de precisar con sumo cuidado los límites entre la poesía y la elocución vulgar que, cierto es, difieren sólo en grado, pero exigen para su perfecta fijación (...) tanta destreza y pericia como necesitaría un geómetra que quisiese establecer de una vez fronteras entre fríos y misios. (16)

Parece posible colegir, pues, que el concepto de perfección baumgarteniano implica: a) el resultado de una habilidad; b) el carácter "lógico", "geométrico" de dicho resultado; c) el discernimiento claro de un tipo de discurso de elevada dignidad (el poético) ante el lenguaje vulgar, máxime si -conforme a la llamativa intuición de Baumgarten- no hay sino una diferencia de grado entre dicho lenguaje y el poético y, por tanto, están constituidos, por así decirlo, de idéntica materia.

Desde luego, la perfección exigida aquí debe ser obra del poeta (de ahí que el libro en referencia sea no sólo una meditación sobre la poesía, sino también un compendio de preceptos para mejor poetizar), pero también del filósofo, en tanto que conocedor (¿y legitimador?) de la condición poética del texto producido por el poeta. Así, la perfección de que se viene hablando estará asociada a una creación clara y distinta, con respecto del lenguaje corriente, pese a que no se señalen criterios nítidos para una decisión en tal sentido. Y sí,

El referente de la perfección es la vulgaridad, parece apropiado colegir que lo bello poético se define por contraste con aquélla, aun cuando sus repercusiones en el terreno del sujeto relacionado con el poema, la creación bella, se vinculan en lo fundamental con la "facultad cognoscitiva inferior" y con el "conocimiento sensible" de las cosas. (17)

Ahora, lo que conviene destacar es que la propuesta teórico-poética de Baumgarten constituye un avance histórico del que todavía se resienten las épocas que le suceden en el tiempo. Dicho avance consiste, fundamentalmente, en reconocer una necesaria conjunción entre el dominio de lo sensible y las más loables creaciones poéticas (en el sentido más amplio del adjetivo) y, por consiguiente, en redimensionar la relación entre sujeto y obra en términos de una interpenetración dinámica. Definitivamente, es enorme la distancia que media entre Baumgarten y

el filósofo griego vocado a la contemplación de esencias (prácticamente teofanías) de todo lo bello, lo bueno, lo armónico y lo verdadero. También está lejos del Aquinatense abismado ante el splendor formae de toda obra apegada al ideal medieval-escolástico de la belleza. Sin embargo, aunque no hay una superación del esencialismo en Baumgarten (en realidad, esto le debe de resultar inconcebible), no se puede negar que admite implícitamente la posibilidad de que ello suceda, desde el momento en que no todo lo relativo al fenómeno poético se limita a la obra en sí.

Por su parte, un contemporáneo de Baumgarten, el irlandés Burke, retoma con fuerza el tema de "lo sublime", problemáticamente asociado a la idea de "lo bello". En su libro sobre el asunto, Burke establece una distinción entre lo bello y lo sublime. Para él, la belleza sería "aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él" (18). Como puede verse, Burke no conecta directamente afectos de naturaleza propiamente estética, artística, sino con el amor, esa "pasión causada por la belleza" (19). Pero asumir la belleza de esa manera implica asignarle una fuerza determinante al objeto bello; una fuerza, en suma, ante la que el sujeto con sensibilidad estará prácticamente inerte. De modo, pues, que una vez más, el centro de toda posible *aisthesis* serán las cualidades del objeto; a partir de la irradiación de tales cualidades, tendrá lugar la experiencia de lo bello. Y es que, a juicio de Burke, "la belleza es una cosa que afecta demasiado para no depender de algunas cualidades positivas"; pero, además, tal afección resulta tanto o más abrumadora cuanto más se constata que "no es hija de nuestra razón" (20). Burke infiere precisamente de esto que la belleza es, en su mayor parte, alguna "cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana, mediante la intervención de los sentidos" (21). En resumen, la concepción burkeana de la belleza -al margen de los antecedentes teóricos a que remite- comprendería: a) unas cualidades intrínsecas (una "esencia bella", podría decirse) del objeto bello; b) una afección poderosa, insoslayable ("mecánica" e involuntaria) de dicho objeto sobre el sujeto humano; c) la mediación de los sentidos en dicho proceso, con prescindencia de la razón; d) una actitud pasiva, meramente receptiva, por parte del sujeto (enteramente determinado por el objeto).

En general, en lo que toca a la explicación de lo bello, la postura de Burke es esencialista, inmanentista, además de psicologista o mentalista. En congruencia con esta postura de fondo, Burke se da a la tarea de examinar precisamente las cualidades de los objetos que pueden explicar las experiencias o afecciones de lo bello, tales como el tamaño reducido, la lisura, la variación gradual, la delicadeza, el color, la fisonomía, etc. Sin embargo, Burke no es tan unilateralmente esencialista como podría pensarse, desde que por momentos confiesa que "considero la belleza una cualidad social" (22) y entremezcla, dentro del conjunto de cualidades susceptibles de proporcionar afecciones bellas, los atributos de la mirada que aprehende el objeto potencialmente bello. Sin embargo, pese a que Burke muestra algunas virtualidades anti-esencialistas, relacionistas, las posibilidades de su desarrollo positivo son prácticamente nulas, por cuanto pesa demasiado una clase de escisión sujeto-objeto (objeto dotado de cualidades activas vs. sujeto poseedor de facultades sensoriales y mentales, en general pasivas -y pasionales- con respecto a aquéllas) subsidiaria de la metafísica tradicional.

Pero no es el Burke interesado en lo bello el que más interesa aquí, sino el que se ocupa de "lo sublime". Burke redimensiona un concepto que había pertenecido a la retórica clásica (concretamente, a partir del tratado sobre lo sublime del Pseudo-Longino) (23) y lo convierte en constructo ontológico-estético destinado a dar cuenta de fenómenos psíquicos más profundos que los ocasionados por los objetos bellos. En una primera definición del término en cuestión, por parte de Burke, se puede sacar en claro lo que sigue: a) lo sublime aparece asociado a objetos terribles; b) dichos objetos causan los sentimientos y sensaciones más poderosas que pueda experimentar el ser humano; c) tales afecciones rebasan los que pueden conectarse con el placer,

es decir, con el sentimiento correspondiente a lo bello; d) los sentimientos y sensaciones ("ideas" las llama Burke) en cuestión son los del dolor y el peligro. (24)

Por otro lado, Burke establece una oposición total entre el placer ocasionado por lo bello y el horror que acompaña a lo sublime. No obstante, el propio Burke suaviza tal antítesis e incluso puede llegar a anularla, cuando habla de las cosas en que "el pelibro o el dolor acosan demasiado", ocasionando que "no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosas..." (25)

Siguiendo básicamente con el mismo patrón de pensamiento, Burke asocia más adelante lo sublime con la "pasión" del "asombro" (26). Así como existe esta pasión, que es la más alta de las que ocasiona lo sublime, hay otras "inferiores", que también se vinculan con éste: la admiración, la reverencia y el respeto (27). Hay que señalar, además, que la principal fuente de pasiones conectadas con lo sublime son los objetos de grandes magnitudes ("La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime" -subrayado del autor- (28)). Pero lo grande puede serlo no sólo como volumen descomunal o vastedad inabarcable, sino también como "privación". Así, la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio, en tanto que fenómenos terribles, son un factor importante de la pasión en referencia.

Otro rasgo interesante a considerar entre las ideas burkeanas es su aceptación del carácter imitativo de todo arte y, desde luego, de la poesía. Para Burke, la imitación es algo que rebasa la creación estética, constituye una "pasión" generalizada (no se limita al arte) y está necesariamente asociada al placer (29). Pero imitar es reproducir exactamente un modelo, de allí que la capacidad del creador tenga un margen de libertad, dentro del marco de la imitación general, que habrá de derivar en "engañar generosamente" a los espectadores, llevando los resultados de la habilidad imitativa a proporciones y dimensiones adecuadas (en general, pequeñas, por comparación con lo vasto y descomunal sublimes), a riesgo de no diferenciarse su acción de lo que produce la naturaleza. De ese modo, se deja aprehender la tesis de que lo sublime permanece, en lo fundamental, adscrito al orden natural, mientras que lo propio de la creación cultural es lo bello. De ese modo, lo bello vendría a ser una derivación, mediada por la imitación creadora del artista, de lo que es naturalmente sublime.

Lo antedicho supone, entonces, la supeditación de la poesía a la imitación, la reducción de la poesía a un arte mimético; tratando, por lo demás, de "imitar" en esto a su precepto Aristóteles. En consecuencia con ello, la "lectura" que hará Burke de lo poético consistirá en una búsqueda y apreciación de la perfección imitativa del poema. (30)

De todo lo anterior, interesa retener: a) el surgimiento de una noción de "lo sublime" como categoría ontológico-estética. b) la contraposición de "lo sublime" a "lo bello", en términos de:

- b.1. oposición de lo grande, vasto, descomunal a lo pequeño;
- b.2. asociación de lo sublime a lo terrífico y de lo bello a lo placentero, sin que se nieguen los matices (puesto que un terror no muy intenso y agobiante puede causar deleite y el placer de lo bello no comporta alegría y regocijo, sino también melancolía).
- c) El orden de lo manejable por el hombre es el que corresponde a lo bello. De ahí que la creación artística derive en obras bellas, placenteras, pero sólo a costa de una imitación adecuada, proporcionada (no necesariamente armónica, en el sentido griego del término, por ejemplo) de lo natural. Se puede suponer, pues, que la obra artística -y, por tanto, el poema- puede ser una derivación bella, a partir de las pasiones causadas por lo sublime, por medio de una acción creadora, hasta donde lo sea la imitación.

Estas tesis acerca de lo bello y lo sublime tienen en Kant a su más conspicuo continuador. En

verdad, Kant es el beneficiario más aprovechado de los logros de Baumgarten (sobre todo el de reintroducir lo estético entre los asuntos de interés teórico) y de Burke, vistos en conjunto. No se justifica emprender un proceso hermenéutico, que se sume con desventaja a la enorme copia de trabajos de interpretación de que ha sido objeto el pensamiento kantiano sobre el particular. Bastará con realizar una exégesis mínima de la primera parte de la Crítica de la facultad de juzgar, que sirva de recordatorio de simple registro de los principales componentes del sistema kantiano de pensamiento, relativos al tema en referencia. (31)

Las ideas que defiende Kant sobre lo bello y lo sublime embonan con su teoría del juicio y la facultad de juzgar. Lo que, en último término, ocupa la atención de la especulación kantiana son las condiciones de posibilidad de lo estético en general; vale decir, cómo es posible un juicio estético, que conciba un objeto independiente de los conceptos de cada individuo, a partir de sus sentimientos placenteros. Ello supone, por su parte, alcanzar resultados de valor teórico, es decir, de alcance universal, a partir de la problemática constatación de la naturaleza individual de la experiencia estética. Ahora bien, la inserción de la reflexión acerca de lo estético en el conjunto del sistema kantiano supondrá aceptar una red de conceptos interrelacionados y el análisis de tales conceptos, en sus conexiones, podrá ser la vía para la comprensión de las tesis kantianas que se pretende considerar aquí. En ese sentido, los términos cuyo examen (en conjunto) debe resultar insoslayable son: juicio, finalidad, placer (y dolor), lo bello, lo sublime, entendimiento, voluntad, representación y libertad.

En Kant, la de juzgar es una facultad situada entre el entendimiento y la razón, cuya función consiste en universalizar lo percibido o pensado como particular. Es esta facultad la que da cuenta de las relaciones de todo sujeto o agente con los objetos de índole estética. Ahora bien, como quiera que en Kant -al igual que en Baumgarten- lo estético se conecta con lo sensible, en primer término, es lógico pensar que el juicio comporta una capacidad directamente relacionada con lo sensible. Ahora bien, ¿qué juzga la facultad en referencia y a partir de qué lo hace? En primer lugar, la condición universal de la intuición del objeto bello. En este nivel, el criterio de partida no puede ser otro que el placer o su contrapartida, el dolor; sentimientos suscitados por dicho objeto estético en el sujeto que se relaciona con él. Es a partir de tales sentimientos como puede realizarse el cometido fundamental del juicio estético: juzgar la finalidad formal subjetiva de la naturaleza; al contrario del juicio teleológico, que está vocado a juzgar la finalidad real objetiva de aquélla.

No será difícil apreciar la condición de punto intermedio que en muchos aspectos parece caracterizar a todo lo estético y en concreto los procesos judicativos correspondiente, en el caso de Kant. Así como el juicio se sitúa entre la razón y el entendimiento, en su naturaleza se diferencia del verdadero conocimiento, en virtud de su condición de "juicio reflexionante" y no de "juicio determinante". En este contexto, el objeto artístico tiene un interés vital, al margen de las derivaciones teóricas y éticas de la razón y el entendimiento. Concretamente por su manera de presentarse y por las exigencias estético-epistemológicas que impone, el objeto estético (incluyendo el artístico) opera como una unidad, una conjunción del orden natural con el de la moral, un equilibrio de lo racional y lo sensible. De modo, pues, que puede entenderse en Kant la reivindicación de un orden ontológico propio de lo estético, es decir, del dominio de lo bello.

En ese orden específico de lo estético se dan las condiciones para una relación sujeto-objeto, en función de una suerte de peculiar adaequatio. El juicio estético determina su propio objeto con base en sentimientos de dolor o de placer, que a su vez hallan su origen en la representación del objeto, es decir, en la conjunción de la fantasía con el entendimiento. La posibilidad de una universalidad de tal clase de juicio viene dada por el supuesto necesario de que todo sujeto es susceptible de protagonizar el referido proceso (desde la representación hasta el juicio). Es

obligante, pues, considerar como si se diera una semejanza esencial entre todos los procesos judicativos. En clara consonancia con el resto del pensamiento kantiano, la forma de asumir la relación en cuestión privilegia decididamente al sujeto, quien estructura y constituye el objeto estético, a partir de una representación inicial que reduce al objeto al papel de mero estímulo, de simple incitación fenoménica. En tal sentido, cabe destacar como procesos fundamentales: a) la intuición de la fantasía o imaginación, que suscita la representación del objeto en términos de dolor o placer (un proceso que rebasa, por tanto, la sensación); y b) la concordancia entre el entendimiento y la imaginación libre. Mientras ésta elabora una representación, es decir, una imagen del objeto, aquél procede a la síntesis mediadora que termina estructurando el objeto en referencia.

A partir de la comprensión de estos procesos, adquieren sentido las apreciaciones kantianas en cuanto a que lo bello remite a objetos cuya representación y constitución (en el plano del juicio) puede darse en un alcance universal, prescindiendo de todo concepto, al tiempo que genera gratificaciones sin que medie interés alguno (es decir, en tanto que se trata de un fin en sí).

Por su parte, el sentimiento de lo sublime tiene que afrontar la dificultad de partir de objetos carentes de una forma concreta, al contrario de lo que sucede con los objetos bellos. De allí que más decisivamente aún que en el caso del juicio de lo bello, en este caso sea la "disposición del espíritu" el que juega el papel fundamental en la configuración del sentimiento en cuestión. Es decir, lo sublime no es ningún objeto determinado, sino un todo espiritual basado en la representación que el sujeto puede hacerse de cierta clase de fenómenos naturales. Dicho tipo de fenómenos se distingue por ser caótico (carente de forma específica), destructivo, abrumador, apabullante, sobrecogedor, superior a toda posibilidad de aprehensión sensorial, es decir, a facultades que no sean netamente espirituales. De modo en parte similar a Burke (y sin que desaparezcan del todo las resonancias del tratado del Pseudo-Longino), lo sublime kantiano aparece determinado por lo netamente natural, de dimensiones descomunales. Ahora bien, en rigor también cabe reconocer que Kant admite derivaciones de lo sublime en imitaciones artísticas de fenómenos naturales susceptibles de representación sublime, así como la posibilidad de lo "sublime matemático". La representación de lo sublime comporta, así, una falta de correspondencia entre la razón y la imaginación libre, la cual está prácticamente impedida de cumplir sus funciones, ante lo desmesurado del fenómeno con el que se relaciona. Y al igual que en el caso de lo bello, los procesos que constituyen lo sublime están libres de todo interés secundario, se justifican por sí mismos.

Con Kant parece adquirir forma definitiva una idea de lo bello y lo sublime apegada a las siguientes características:

a) Fijación y redimensionamiento de las concepciones esencialistas sobre lo estético. Lo bello y lo sublime tienen su basamento en objetos o fenómenos dotados de ciertas cualidades definidas en términos universales. Por mucho que las operaciones de la imaginación o el entendimiento o la misma razón constituyen los objetos bellos y los sentimiento sublimes, la presencia de dichas cualidades tiene un carácter necesario.

b) Sin embargo, hay que reconocer en Kant una superación de la pasividad del sujeto propugnada por Burke. Kant admite una preponderancia de la acción del sujeto. Aun cuando esta visión es completamente tributaria del esquema metafísico dualista sujeto-objeto, no es descabellado destacar en ella también las posibilidades de su superación, precisamente por lo que toca a su rechazo de la pasividad y porque instaura un cierto grado de relacionalidad (objeto estético-sujeto juzgador). Tal apertura relacional es sumamente limitada, se atiene en exceso a los supuestos del espiritualismo, el mentalismo y el subjetivismo, pero es un avance a la altura de la inmensa empresa filosófica protagonizada por Kant.

Con ligeras variantes explicables por la peculiaridad de su pensamiento, Schopenhauer continúa el curso de la dicotomía (lo sublime vs. lo bello) inaugurada por el Pseudo-Longino y reforzada por Burke y Kant. En lo fundamental, Schopenhauer entiende lo bello como aquello ante lo cual el "conocimiento puro se produce sin lucha". La belleza se distingue porque facilita "el conocimiento de la Idea, aporta de una manera suave e inadvertida para la conciencia, la voluntad y el conocimiento de las relaciones sujeto a ella" (32). Por el contrario, en el caso de lo sublime, el "conocimiento puro ha de ser logrado previamente por el sujeto, arrancándose con violencia y conscientemente a las relaciones del objeto..." (33). Se trata, además, de un "estado de elevación", que merece la pena conquistar y conservar, dado que va acompañado de una "reminiscencia" de la "voluntad... humana en general" (34). En cierta forma, Schopenhauer se esfuerza por consolidar un sustrato metafísico firme, que sirva de fundamento de lo sublime, con lo cual parece dar un paso en favor de la "esencialización" del sentimiento en cuestión y de los referentes objetivos que le adjudica. Esta es una lectura sustentada en el presupuesto metafísico de la Voluntad, precisamente la médula del pensamiento schopenhaueriano.

El supuesto de la belleza como una realidad objetiva no será cuestionado, menos aún refutado, por Hegel. Al contrario, hallará pleno acomodo en su sistema teórico, en virtud de que implica la presencia y expresión del concepto, el espíritu absoluto, en las manifestaciones de toda forma sensible. Esto equivale a asignarle la máxima importancia y la más grande dignidad ontológica. Significa, también, la imposibilidad de pensar lo bello como algo que no sea una esencia, realidad plena en la que encuentra explicación toda concreción estética. Por cierto, esta concepción general encuentra en la poesía su más profunda aplicación, en la medida en que: a) "reúne en sí en un grado más elevado, en la esfera de la interioridad espiritual misma, los dos extremos de las artes visuales y de la música" (35); y b) "se separa (...) de la importancia del material en general" (36); es decir, se libera de las determinaciones que dificultad un completo y libre desenvolvimiento del concepto.

Podría decirse que, para Hegel, la poesía se presenta como una fuerza activa, extra-humana, objetiva, anterior y exterior al poeta y a los procesos que debe impulsar; como si se tratara de un sujeto supra-humano destinado a realizarse como obras poéticas ("totalidades orgánicas"), acudiendo a la mediación técnica del artista. En este contexto, el poema es necesariamente bello y su dignidad estética va a ser calibrada con base en este criterio de belleza objetiva, "esencial". De ese modo, "la poesía tiene como su auténtico tema (...) intereses espirituales" (37); de ninguna manera objetos como bosques y montañas ni, mucho menos, "la figura humana externa, la sangre, los nervios, los músculos..." (38). Ello es lo que explica, por lo demás, el que la poesía sea un poderoso medio de conocimiento y, por ende, "la muestra más universal y suprema del género humano" (39). Y, desde luego, en este contexto, decir conocimiento es decir verdad, con lo que Hegel aparece rescatando y reformulando la idea de una coincidencia entre lo bello y lo verdadero. No es que se trate exactamente de un retorno a Platón, sin más. Podría hablarse, más bien, de una actualización del supuesto de la identidad verdad-belleza, verdad-poesía, que estará destinado a hacer escuela en el mundo contemporáneo, después del triunfo apoteótico durante el romanticismo.

Bajo esta perspectiva, parece disolverse o desaparecer el problema de lo bello y lo sublime, por carecer de sentido. La dignidad ontológica de la fuente misma del arte y la poesía, que es el concepto, clausura la posibilidad de dudas acerca de lo eminentemente (en inmanentemente) bello de las creaciones estéticas. Como advierte muy bien Trías, lo dicho supone que "lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una nueva categoría, en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión".(40)

El anterior repaso de las ideas más relevantes sobre lo bello y lo sublime es de por sí un indicio

de la importancia que han tenido y tienen esos dos temas, en las explicaciones relativas al arte de la poesía. Buena parte de la crítica literaria e incluso de la reflexión filosófica, que se viene haciendo hoy, elude un cuestionamiento a fondo de las categorías en referencia y continúa recurriendo a ellas para valorar las manifestaciones poéticas que se dan en la actualidad. Una muestra interesante del modo como se asume en el presente el tema recurrente de la belleza es el reciente libro de Gadamer, La actualidad de lo bello. (41)

Ahora bien, desde una perspectiva filosófica, dicho cuestionamiento es necesario e impostergable. Ya no se trata de establecer diferentes modos de entender las nociones de belleza y sublimidad. Más allá de dilucidar si lo bello y lo sublime son sustancias absolutas o determinadas por la historia; al margen, pues, de cualquier teoría concreta acerca de las realidades que refieren ambas categorías, se impone interrogar acerca de su pertinencia como criterios de decisión sobre lo poético.

Como se vio en su momento, Baumgarten definía lo bello en contraposición con la idea de lo vulgar. Desde su punto de vista, la presencia de "vulgaridad" en el texto poético implica la falta de belleza de éste y, por ende, su imposible condición poética. Ahora, ¿qué entender por el adjetivo "vulgar"? Una de sus acepciones puede equivaler a "coloquial", a lo perteneciente al habla cotidiano y "natural" de una comunidad dada. De acuerdo con esto, la mencionada tesis de Baumgarten comportaría el absurdo de que todas las textos compuestos conforme con el exteriorismo, el coloquialismo, el movimiento beat y corrientes afines no son poéticos, por admitir lo "vulgar" en su seno.

Si, en otro sentido, "vulgar" se entiende como lo procaz, soez, obsceno, aquello que en el reino del lenguaje atenta contra la eufonía, las buenas maneras, la urbanidad en el decir y la limpieza en el léxico, porque de hecho se enfrenta con el orden moral vigente, la pretensión de Baumgarten desterraría del mundo de lo poético a una parte nada desdeñable de poemas de Catulo, Marcial, Quevedo, Pierre Louÿs, Bataille, Leduc... y, en general, a las creaciones conectadas con temas propensos a juicios de valor éticos, entre los que destaca obviamente el sexo. En realidad, todo el vasto campo de lo que se conoce con el nombre genérico de "erotismo" constituye una posibilidad temática de primer orden, para la creación de poemas. Resultaría un tanto candoroso anhelar un lenguaje que se zambullera en las aguas del erotismo y no saliera empapado de connotaciones imposibles de concordar con los usos que la moral impone en el habla de que se nutre la poesía.

Podría pensarse todavía en una acepción de "lo vulgar" como algo relativo a manifestaciones y zonas repulsiva de la existencia. La enfermedad es una de ellas, y hay grandes probabilidades de caer, si no en el mal gusto, sí al menos en ciertos excesos en pugna con los valores estéticos prevalecientes, cuando se trata de poetizar a partir de intuiciones referidas a tal clase de tema. Y, sin embargo, también es posible la poesía a partir de un léxico y enunciados relativos a la enfermedad, sobre todo cuando se trata de un artífice de la palabra como Sábines:

Tengo las amígdalas maduras, las branquias repletas de esperma de gripe, el cuerpo sumergido en la fiebre, la sangre doliéndome por todos lados, y de oreja a oreja la cuchillada que no me deja hablar. (42)

De modo que, como quiera y por donde sea que se trate de asir la propuesta teórica de Baumgarten, centrada en la posibilidad de una aísthesis a partir de objetos poéticos que se elevan sobre una plataforma "vulgar" del lenguaje, será imposible su comprobación en la producción poética concreta del presente.

Por su parte, algo similar ocurre con Burke, para quien lo bello supone una apertura de los sentidos destinada a provocar sentimientos de amor y cuya referencia es la naturaleza, en tanto que fuente de imitación poética. Pero una comprobación de la tesis de Burke comporta, a lo menos, los siguientes problemas:

a) La amplitud y el carácter difuso de una abstracción como "naturaleza". Puede entenderse por ésta prácticamente todo lo existente (la *physis* griega era justamente esto y mucho más), o se la puede asumir como lo ajeno a la "cultura", los existentes surgidos de la acción del ser humano. Así pues, sería necesaria una convención sobre la idea de naturaleza. Pero una operación así chocaría se toparía con el problema del entrecruzamiento de lo cultural con lo que no se tiene por tal; *v.g.*, ¿cómo caracterizar un fenómeno como las nupcias de Edipo con su madre?, ¿dónde está lo "natural" diferente de lo "cultural" en ese caso? Pero, sobre todo, ¿qué sentido tiene ponerse en plan de cirujano ontológico, escalpelo en mano, para deslindar campos como los indicados? Por lo demás, lo que se muestra en apariencia como lo más indiscutiblemente natural, en verdad, no lo es. Nicol, por ejemplo, hace muy bien en advertir que "el paisaje no existe en la naturaleza".(43)

b) El otro problema es el de la "imitación". Si por tal se tiene en mente una adecuación estructural y formal de un objeto creado a un patrón de referencia objetivo, sólo en un sentido análogo podría hablarse de la posibilidad de una mimesis en determinadas manifestaciones artísticas (no en todas). Esta dificultad se agrava, en la medida en que no existe un modelo claro para ser "copiado", ya que sólo determinadas zonas de "lo natural" -y, en el caso de Aristóteles, ciertas acciones humanas traducibles a la lógica del drama- podrían convertirse en objetos de intuición, con valor para una serie limitada de procesos artísticos, en determinada época (no siempre ni en todo contexto). De modo que, si no es alguna vertiente de la pintura y algunas modalidades de la escultura, no se por dónde ni a son de qué puede hablarse de una imitación de lo bello que genere objetos bellos. Definitivamente, decir que la poesía imita o debe imitar determinados objetos carece de valor teórico.

c) Por último, está el problema del desarrollo histórico de las artes y, concretamente, de la poesía. Basta dar un breve paseo por la mejor poesía contemporánea -es decir, la poesía creada por las vanguardias y sus derivaciones-, para constatar no sólo el absurdo del supuesto de la imitación, sino también el sinsentido de una pretendida belleza como origen y desiderátum del poema.

Lo que se acaba de indicar puede ser extendido, en general, a las tesis kantianas acerca de lo bello. Aunque este filósofo asigna a la imaginación un papel preponderante frente a la intuición y el entendimiento, en la representación de lo bello, no se oculta el hecho de que todos los procesos vinculados a tales facultades tienen como centro un objeto bello, cuya exterioridad fenoménica presenta unas cualidades tipificables como bellas. Sin embargo, a partir de Kant, ya no será posible una escisión tajante entre naturaleza objetiva y representación subjetiva, porque ello impediría el proceso judicativo. Para que éste tenga lugar, se necesita una conjunción del orden físico con el moral, de la razón con la sensibilidad. De ese modo, pese a que aún permanece anclado en el fondo de un concepto tan problemático como "lo bello" y algunas de sus implicaciones, también es cierto que Kant abre las compuertas de su superación ulterior, aportando al mismo tiempo una crítica demoledora contra el supuesto de la mimesis y sus patrones de referencia naturalistas. No cabría esperar otro resultado de una filosofía que prima la acción creadora del sujeto en el terreno ontológico-epistemológico, como la de Kant.

Basta con lo expuesto, para concluir en la inconveniencia teórica de las tesis estéticas basadas en la mimesis, por mucho que entre sus defensores se hallen Platón y Aristóteles. Pero tal vez no esté de más recurrir a un ejemplo que actúe como rotunda "prueba a posteriori" contra la idea de la belleza necesaria de lo poético. Por ejemplo, estos fragmentos del poema "6 de agosto", del japonés Sankichi Toogoe:

¡Cómo olvidar aquella centella!

.....

Cuando el humo huracanado y amarillo se levantó
 los edificios estaban rajados, los puentes derretidos,
 los trenes llenos de gente, chamuscados.
 Hombres y mujeres desnudos
 con la piel colgando en tiras
 con trozos de tela quemada en las caderas
 con las manos en el pecho
 pisando sobre líquido encefálico
 en larga procesión
 lloraban.

.....

¡Cadáveres sentados como budas de piedra
 en los jardines, en las escuelas!

.....

¡Cómo olvidar aquel silencio
 sobre la ciudad de 300.000!
 ¡Cómo olvidar aquella plegaria nunca pronunciada
 por las cuencas blancas y vacías
 de nuestras mujeres y de nuestros hijos! (44)

El patetismo que rezuman estas palabras nunca estará a la altura de la terrible vivencia de que partieron: la bomba atómica de Hiroshima, padecida en carne propia. Sería difícil encontrar algo designable como "bello" en este texto desagarrador y, obviamente, constituye -junto con numerosas piezas poéticas por el estilo- una demostración de la falsedad de toda identificación necesaria entre lo bello y lo poético. La liga es posible, sin duda, pero nunca como una determinación inevitable y universal, sino como una virtualidad de alcance limitado y no siempre la más aconsejable para el poeta con ambiciones de excelsitud estética.

Argumentos y pruebas como los presentados refutan la idea de una supuesta relación necesaria entre lo bello y lo poético y, con ello, privan a la categoría de belleza de la posibilidad de actuar como criterio de decisión acerca de lo poético. El mismo efecto produce el recurso a la categoría de lo sublime. Es decir, el solo hecho de que a partir del Pseudo-Longino y, sobre todo, de Burke y Kant se presente la necesidad de un concepto -lo sublime- que dé cuenta de sentimientos y estados mentales (asombro, terror, angustia, "movimientos violentos del alma"...) concitados por una realidad de dimensiones descomunales y hasta monstruosas, habla de los límites teóricos de la noción de belleza. Habla, en suma, del rebasamiento definitivo del ideal de lo bello y del reconocimiento de su dignidad ontológica y estética a un orden al que no podría ajustarse aquel ideal: el de lo sublime.

Está en lo cierto Trías, cuando advierte en la irrupción del ideal de lo sublime la apertura de todo un orden de referencias estéticas, que a la larga deberá echar mano de un concepto que lo designe más incisivamente: lo siniestro (45). Ahora bien, este nuevo tecnicismo -debido básicamente al título de un conocido opúsculo freudiano- no tiene un significado unívoco ni obvio y, de entrada, exige una definición. ¿Qué significa "lo siniestro"? Eugenio Trías se ve obligado a hacer un recorrido por los orígenes del castellano (él llega hasta el Cantar del Mío Cid, en su reatro

(46)), para pergeñar una breve historia de los significados de dicho término. Antes de él -y sirviéndole de modelo- Freud hace una indagación sumaria de las acepciones de las palabras heimlich, unheimlich y heimish, así como de la curiosa evolución que deriva en una identificación entre ambas voces, en principio, opuestas. Freud -en cuyo trabajo se reconoce abiertamente el influjo del escritor E.T.A. Hoffman, "el maestro sin par de lo siniestro en la literatura" (47)- concluye que lo siniestro puede ser "lo 'íntimo hogareño' que ha sido suprimido y ha retornado a la represión", en virtud de que puede tratarse de lo que "otrora fue heimish, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás" (48). Sin duda, estas expresiones se acercan a una definición de interés técnico, que trata de acomodar el objeto de estudio a un corpus teórico general ya establecido. En realidad, Freud hace una adaptación de lo que descubre en su investigación etimológica a los supuestos centrales de su teoría psicoanalítica, como el de la represión. Por sobre tal artilugio, hay que tener en cuenta toda una serie de fenómenos, actos, estados, objetos y situaciones, que pueden ser tipificables como "siniestros". En tan ancho costal tienen cabida desde seres como los dobles hasta los ojos de Blanca Nieves en su ataúd, pasando por cabezas cortadas, apariciones, perjuicios causados por el mal de ojo, castraciones y demás. Pero algo tiene que estar indicando tal polisemia. De entrada, delata una ambigüedad que se mantiene viva, pese a su abultada magnitud, porque quizá es necesaria para algo (no se podría definir ahora qué en concreto). Tal vez esté indicando, también, una riqueza de contenido y de posibilidades de un orden de fenómenos unidos por un aire de familia, que no por una identidad de modos de darse y desenvolverse. De hecho, tal riqueza puede estar siendo ocultada por la misma palabra "siniestro", en la medida en que puede estar sustituyendo a expresiones que hablen más vivamente de lo zurdo, lo torcido, lo malévolo, lo inquietante, lo traicionero, lo terrible, lo mortal, lo oscuro, lo negro, lo insondable, lo tenebroso, lo cavernoso, lo funerario, lo temible por desconocido..., esto es, mucho de lo designable con la expresión "el mal". Así, no parecería darse una ruptura entre lo sublime burkeano-kantiano y lo siniestro freudiano, sino más bien una continuidad. A propósito, resulta muy significativo que Freud mismo reconozca una forma específica de angustia (49) asociada con lo siniestro. No se olvide que los pensadores de lo sublime que aquí se han examinado vinculan dicho sentimiento con estados igualmente angustiosos. Por esta vía, se puede desembocar, entonces, en lo que sigue:

- a) En tanto que continuación de la categoría de lo sublime, la idea de lo siniestro supone una ampliación de los contenidos asociados a aquélla.
- b) Dicha ampliación supondría una tentativa de radicalización de las implicaciones ontológicas de lo sublime. El sentimiento de desazón, inquietud, asombro, angustia, que refieren los filósofos de lo sublime, parece artificialmente distante y distinto de un orden de fenómenos que podría descarnadamente el papel de "lado oscuro de tal sentimiento"; un orden, en suma, vinculado a "el mal", como preferiría llamarle Bataille.
- c) Por último, junto con tal ampliación y radicalización de las posibilidades significativas del término "lo sublime", se puede constatar la definitiva inserción en su seno de lo tenebroso, mortal, torcido, que también tiene lugar en el orden cultural; no sólo en el natural, como suponían, en general, los filósofos de lo sublime.

A la luz de las consideraciones precedentes sobre lo bello, lo sublime y lo siniestro, se pueden extraer las siguientes conclusiones acerca de sus nexos con la poesía:

- a) En último término, todo lo relativo a esas tres categorías refiere al asunto de una supuesta esencia de la poesía. Bajo la perspectiva que implica esta postura, habrá poesía en el caso de los textos que se expresen bellamente, de manera sublime o a lo siniestro.
- b) En un nivel menos abstracto, dicha esencia deberá traducirse en temas concretos. El texto poético se concretará en poema, en la medida en que su contenido temático se acople a un sustrato ontológico esencial que, como se ha visto, deberá ser la belleza o lo sublime o siniestro, según el caso. Conforme a etapas no necesariamente progredientes, es decir, sin que se atengan a una sucesión lineal, se le exige al texto poético convertirse en un medio del que deberán emanar

una esencia bella, sublime o siniestra.

c) Pero el texto poético tiene su propia historia, sus propias inquietudes, entre las que ha prevalecido una libertad temática total. Con ella afirma su entera independencia con respecto a esencias objetivas. Si algo hay que puede "predicarse de muchos" (es decir, que pueda ser concebida como esencia) de los poemas, de las obras que conforman el vasto mundo de la poesía, es la capacidad de realizarse a partir de cualquier asunto. El poema es tierra de nadie.

Está empíricamente comprobado que el poema puede acontecer a partir de todo y a pesar de todo. En poesía, el tema no es más que un pretexto, como lo ha comprobado muy bien Eduardo Milán (50). Ello habla, entonces, de la futilidad de una conexión de los contenidos de la obra poética con categorías esencialistas como las que se han examinado. Desde luego, todo texto poético se sustenta en un tema, pero también en su capacidad para trascenderlo, tanto en el plano sintáctico como retórico, semántico, de composición, prosódico... y para convertirse en una entidad distinta a los textos que sirven para comunicar mensajes o enseñar algo sobre dicho tema. Si no fuera así, no habría diferencia alguna entre el poema y las demás modalidades de expresión verbal.

La necesaria diferencia entre textos comunicativos o pedagógicos, por un lado, y poemas, por el otro, obliga a pensar en algún grado de desvinculación entre las determinaciones extratextuales de la materia verbal de que constan éstos y su condición poética. No tiene sentido, por tanto, detenerse a establecer si lo que verdaderamente yace en el fondo de lo poético son significados encasillables en el ámbito de lo bello, lo sublime, lo siniestro, el mal... Por muchas referencias a cosas adscribibles a tales categorías que se hallen en determinado texto poético, o por mucho que ciertos sujetos puedan atribuir a determinado texto en sí las propiedades de belleza o sublimidad, será imposible decidir -por ese simple hecho- sobre su condición poética. Dicho de otro modo, tales categorías y todas las que tengan alguna afinidad con ellas no pueden actuar, por sí solas, como criterios válidos y suficientes para decidir sobre la índole poética de determinada composición con vocación de poema.

13. El punto anterior está estrechamente ligado con el supuesto de un placer causado por el poema, por lo que gran parte de lo que se sostiene allí puede servir para dilucidar este otro asunto. Conforme a cierta tradición metafísica, es claramente apreciable una conexión entre categorías como lo bello y lo sublime (asociadas, por lo demás, al supuesto de la mimesis poética), por un lado, y la idea de la presencia de un placer consustancial con el texto poético, por el otro. En la medida en que el poema es imitación de lo bello arquetípico es explicable que sea placentero, máxime si a esto le acompaña otro supuesto de fondo, cual es el de la dignidad superior de los placeres espirituales frente a las satisfacciones de los bajos apetitos. Pero resulta obvio que en todo este tinglado conceptual opera una interconexión de supuestos no demostrados y que se refuerzan mutuamente. La idea de una belleza esencial convoca a un tipo de placer a la altura de su excelencia y, si se asume que el poema imita a lo bello, cae de suyo no sólo que es necesariamente placentero, sino que lo es por su sujeción a las virtudes que emanan del referente bello. No hace falta detenerse en una historia del arte y de la poesía, para asentar que en lo fundamental ésta siguen siendo la trama teórica en que se sustentan las poéticas que posibilita, sobre todo, el romanticismo. Gran parte de las exageraciones de Hegel y Schiller -por ejemplo- sobre la poesía y sus efectos se acomodan, en sus aspectos básicos, a un esquema como el señalado. En el seno de esta clase de "sistemas de poética", no es concebible el mero cuestionamiento del fenómeno del placer considerado prácticamente como atributo universal de todo texto dotado de una esencia poética y como componente infaltable de importantes zonas de los procesos poéticos.

Por este camino será imposible adelantar nada teóricamente valioso. Se podrá hablar del arrobamiento que procura la contemplación extática, platónica, de lo bello y lo sublime, a partir

del poema, y todo seguirá igual. Se podrá alegar spinozianamente que el poema actúa como factor de un enriquecimiento del ser, como un contrapeso de las pasiones tristes o algo parecido, y el provecho teórico será nulo, más allá -tal vez- del simple gusto por la curiosidad o la audacia especulativa. Se podrá pensar en la afección más dignificante a la par que en "las embriagueces más fúnebres", con que vincula Baudelaire al "sacerdote del verso" (el poeta) (51), y será imposible ir más allá del aprecio de esta genialidad poética. Se podrá aducir, asimismo, un "consuelo metafísico", a resultas de una inmersión en el fondo dionisiaco de la existencia, a partir de una concreción (el poema) del principio apolíneo; y, en definitiva, ello tendrá la misma validez que cualquier otra opción de explicación teórica o acarrearía las mismas gratificaciones que un artículo de fe, cuando es asumido por un creyente.

Sin embargo, la reivindicación del placer -entendida siempre como una emoción gratificante, al margen de la diversidad de sus avatares posibles- como factor asociado con el poema y como criterio de decisión sobre la condición poética del texto con vocación poética es una realidad, que se plasma en un lenguaje teórico y crítico. Es inevitable, pues, asumir este hecho y cuestionar su pertinencia teórica. A tal efecto, parece más fecunda una reflexión que su sustente en:

- a) El reconocimiento de la activación de procesos (convencionalmente calificables como) estéticos, en conexión con el poema.
- b) La presunción de que no todos los procesos en cuestión son placenteros. No hay nada que niegue la posibilidad de que los procesos en referencia se asocien con muchas clases de emociones, desde la "ganancia de placer puramente formal... estética" de que habla Freud (52), hasta el dolor, la ira, la simpatía, el temor, la compasión, el asombro, etc.
- c) La suposición de que tales procesos obedecen tanto al texto poético en sí como a las condiciones con que se vincula, a los factores contextuales a que remite y a las relaciones situacionales en que interviene.

Efectivamente, una aisthesis dada -al margen de cómo pueda ser definida- estará necesariamente conectada a la vida e impulso de realización de todo poema que acontezca. Si no fuera porque se orienta en virtud de una intención poética, si no fuera porque apunta a algún efecto, sea cual sea, sencillamente no habría poema. Pero esta evidencia no es privativa del poema (de algún modo, todas las otras cosas se relacionan con los seres humanos de manera análoga) ni implica necesariamente que dicho efecto estético procede unilateralmente, sin más, del texto poético. Conferirle primacía ontológica y cronológica a la obra en sí, frente a los demás elementos que intervienen en su realización o anulación artísticas equivaldría a reconocer una esencia de la que dimanara lo poético del poema; y ello resultaría tan improcedente, como suponer que de ahí, de tal esencia emanara una aisthesis que, para colmo, habrá de ser placentera. Así pues, de la constatación de los efectos asociables a la composición poética como tal no se sigue que los mismos procedan de una causa immanente. Esto es lo que justifica la consideración de la obra poética "en situación", y sólo en el contexto de ésta serán dables efectos con sentido poético, sobre cuya naturaleza parece imposible hablar con suficiente fundamento. A partir de este punto de vista, el poema acontece a partir de la obra y de factores que le son externos, y sus potenciales efectos proceden tanto del texto poético como de causas que rebasan sus límites materiales.

Los efectos a los que se asocia el poema están determinados, entonces, tanto por las peculiaridades -esto es, por sus atributos textuales- cuanto por las condiciones en que tiene lugar el complejo proceso de su realización, en el seno de una comunidad poética dada. Esto implica, por su parte, que no existen razones suficientes para considerar el texto poético como el único factor que puede provocar los estados de aisthesis poética. El texto poético, el objeto que conforme a la tesis que aquí se rebate suscitaría efectos placenteros, no aparece sino como un elemento, entre otros, integrado a un sistema dinámico de relaciones.

Tampoco se hallan razones que permitan considerar al texto poético como la principal causa de los efectos estéticos con que puede estar asociado el poema. Asimismo, nada justificaría la idea de una prioridad temporal, una antelación necesaria del texto poético -en comparación con los demás elementos con que se vincula en el proceso de realización del poema- en la producción de *aisthesis*. Con anterioridad al texto está la comunidad poética, están los lenguajes, está la tradición literaria, están los valores estéticos y todo un conjunto de entidades, que toman parte en la realización de un poema potencial. Pero también es cierto que todas estas entidades carecerían de sentido, perderían todo valor, si no se diera el caso del texto con intención poética. Así, la interdependencia entre la obra y la plataforma contextual de su permanencia y realización textual es mutua, dinámica y compleja (en el sentido de un abigarramiento de relaciones, en todas las direcciones imaginables y con la participación de cantidades y clases indefinidas de entes). Y si se tiene la necesidad de destacar la obra poética, con respecto a los demás entes con que se conecta para poder ser poema, es porque ostenta características evidentes, como es el hecho de que se trata de una cosa visible; pero, a su vez, una composición específica, una disposición intencional, algo distinto a un simple montón de palabras. Es decir, la reflexión responde, desde un primer momento, a un asombro ante la clase de cosa que puede ser una obra poética y esto explica que descuelle artificialmente como objeto de interés teórico, pero ello no debe ser interpretado en términos de algún supuesto privilegio ontológico, en favor del texto poético.

Por otro lado, los efectos conectados con el poema y las situaciones poéticas nunca podrán ser necesariamente calificados como placenteros. ¿Cómo puede hablarse de placer ante casos como "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" (Lorca), la flor del mal baudelairiana titulada "El heautontimoroumenos", "Los mendigos pelean por España" (Vallejo), y una cantidad enorme de textos por el estilo? Y, sin embargo, no se puede negar la posibilidad de ciertos poemas asociados con el gozo, con emociones agradables, ni el hecho de que en general opera alrededor del texto poético cierta clase de aliciente, cierto atractivo indefinible, que facilita las relaciones intersubjetivas con base en factores poéticos.

Si la realidad poética empírica pone de bulto la equidad óptica del texto poético, la imposibilidad de limitar a su materialidad y corporeidad el impulso causal de estados *aisthéticos* con que se vincula el poema, así como la imposibilidad de reducir tales estados al fenómeno del placer, también es cierto que el modelo de causalidad estética con normalmente se suele relacionar a la obra poética está en entredicho. El esquema tradicional causa-efecto, que trasluce por entre el hecho indescriptible de la *afección poética* (agradable o no), resulta inadecuado ante la complejidad de la *aisthesis poética*. En el contexto de esta clase de vivencias, lo que en un momento produce algún efecto ha debido o ha podido ser él mismo lo producido por algo. No es posible, por tanto, hablar de un "placer del texto", como lo hace Barthes. Esta expresión ambivalente ha hecho fortuna en ciertas zonas de la crítica de poesía. A partir de su formulación, es el texto quien se place, además de que se presume que le puede suceder lo propio a quien lea una "obra placentera" (53). De todos modos, véase como se vea, se basa en la aceptación del esquema de causalidad lineal, enteramente estéril de cara a una teoría de los fenómenos poéticos. Lo que se impone, en contrapartida, es una visión de tales fenómenos en términos de complejidad; lo cual equivale a hablar de una multiplicidad de factores causales, de una multidireccionalidad de sus orientaciones y la intercambiabilidad de papeles (de causa a efecto y viceversa), entre las entidades que intervienen en la realización del poema.

En el mencionado sistema complejo de relaciones que da sentido y fundamento ontológico al poema, las *afecciones* que a su vez puedan estar vinculadas a éste pueden remitir a:

- a) la materia verbal (es decir, palabras y complejos verbales);
- b) las referencias específicas (significados y sentidos) de dicha materia verbal;

c) las características de la composición poética; y
 d) los factores contextuales de realización del poema (valores poéticos vigentes en una comunidad dada, modas, tradiciones poéticas, movimiento crítico, procesos concretos de relación intersubjetiva, etc.)

Estos factores -que determinan la lectura y cualquier otra relación con el texto poético- desempeñan un papel diverso y no pueden ser considerados como independientes entre sí.

En un poema con intención poética, la materia verbal ostenta características que actúan como condiciones de inserción de la obra en la red de relaciones y en los procesos que habrán de definir su realización como poema. El que las emociones que potencia la materia del texto, en su intervención en los procesos referidos, sean el goce, el dolor, la angustia, la admiración o cualquier otra, es indiferente de cara a la tendencia de la obra a devenir poema y perseverar como tal.

Por su parte, el asunto de las referencias (invocaciones, evocaciones, figuraciones y demás) de la materia verbal también remite directamente al contexto de la obra, aun cuando parezca hacerlo más como factor de soporte ontológico que como motor de afecciones concretas. Efectivamente, la plataforma ontológica del poema, además de la misteriosa vacuidad material de su contenido sgnico (la paradoja de una materia sin materia, insustancial) radica asimismo en los referentes -significados y sentidos- que intervienen como base primaria de la poetización de la obra con aspiraciones poéticas. En ese sentido, también carece de relevancia detenerse a ver si determinados significados o sentidos pueden estar asociados a afecciones de cualquier índole; máxime si, como se verá en el capítulo IV, la realización del poema sólo puede darse a condición de un desprendimiento de sus referencias de sentido, por parte de la palabra en situación poética.

Por último, la composición, las derivaciones del artificio poético -consideradas según sus determinaciones contextuales, extra-textuales- constituyen probablemente el principal factor de suscitación aisthética, dado que es el primordial indicio externo de las pretensiones de la obra y tiene el cometido de elevar al máximo las posibilidades de inserción de la materia verbal, en tanto que cuerpo del texto, en los circuitos de realización del poema. Las condiciones iniciales idóneas de introducción de la obra en tales circuitos vendrán dadas por la conjunción de una materia verbal interesante y una composición artísticamente sugerente. Esta concordancia es la que puede concitar una aisthesis más profunda, más elevada, más placentera, etc., pero siempre dependiendo de cada caso y de los referentes contextuales, comunitarios, de la obra. Más allá de esta constatación parece imposible predicar el carácter gozoso, doloroso, gratificante, confortante, etc. de los artilugios de la composición.

La materia verbal del texto, sus referencias de sentido y la eficacia potencial de articulación actúan como condiciones de realización del poema; pero, al mismo tiempo, operan como factores de juicio en procesos en que la presencia material de la obra se entrecruza con las apreciaciones que suscita. No es posible, pues, una contemplación pura de la obra que genere, sin más, una experiencia aisthética. Hay, eso sí, presencia de una obra, factores internos a la obra vocados a un juego complejo de relaciones y entidades externas que participan en dicho juego. Este es el contexto donde debe inscribirse la problemática "lectura" del texto poético. Esta debiera ser entendida, en principio, como la concentración del lector en las características de la obra, de tal manera que puedan ponerse en marcha los procesos de su realización como poema. En ese sentido, la aisthesis que pueda asociarse a la obra "leída" es ella misma condición de realización del poema, en tanto que partícipe de los procesos que implica y no como el efecto definitivo (y definidor) suscitado por una entidad dotada de alguna supuesta esencia poética.

Conforme a lo señalado, el placer que pudiera vincularse, por la vía y del modo que fuere, con el

texto poético no puede ser criterio de decisión sobre la condición poética de un texto dado.

14. Las ideas de lo bello y lo sublime tratadas en la sec. 12, cap. II, del presente texto (v. supra, p. 21-48) también se vinculan con otro supuesto importante, en las apreciaciones sobre lo poético: el de la condición "figurativa" del poema. Conforme a esta premisa, sólo puede hablarse de poema cuando un texto determinado contiene o invoca "imágenes".

La tradición filosófica inaugurada en Grecia privilegia lo visual. Como se sabe, las nociones y tecnicismo fundamentales de la filosofía se sustentan en la visión. Además, Platón identifica todo arte como mimesis, que no es sino imitación de lo esencial contemplado, visto; y Aristóteles da curso a su Poética, desde una ratificación de esta idea de la mimesis. Aunque remotos, estos antecedentes siguen siendo un firme piso sobre el que se erige el supuesto de una conexión profunda entre poesía e imagen.

A dicha plataforma tradicional de pensamiento se le agrega una corriente de teoría poética, que asume como cierta una identidad entre poema e imagen. Después de Platón y Aristóteles, destaca Horacio -con su Carta a los pisonos- como uno de los principales exponentes de este modo de pensar acerca de la poesía. Pese a los esfuerzos de Lessing en sentido contrario, cierta interpretación de Horacio -ciertamente facilitada por el mismo, desde los primeros versos de su Epístula- ha logrado influir poderosamente al pensamiento sobre lo poético durante siglos. De hecho su influjo puede percibirse todavía hoy, especialmente a través de las ideas sostenidas por pensadores como Baumgarten. De ningún modo se le puede negar un brillante abolengo a la idea en referencia. Menos aún, si se considera la importancia que ulteriormente le dieron a la "imagen poética" poetas de la talla de Mallarmé, Reverdy, Breton, Eliot, Pound... Tal vez confluya en esta corriente de pensamiento el propio Wittgenstein del Tractatus, el mismo que propugna su "teoría pictórica" del lenguaje.

Quintiliano afirma: "paene quidquid loquimur figura est" (54), con lo cual se propugna una total identidad entre lenguaje e imagen y, por extensión, entre toda obra de lenguaje y figura. Antes que él, sin embargo, Horacio elabora su Arte Poética, donde destacan los siguientes fragmentos:

(...) pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas
scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim

.....
Ut pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
te capiet magis et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, valet haec sub duce videri
judicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec decies repetita placebit. (55)

Como apunta oportunamente Capelletti, el contenido primario de esta idea horaciana está presente ya en la Poética de Aristóteles (cap, 15), concretamente en el párrafo donde el Estagirita sostiene que "puesto que la tragedia es una imitación de hombres mejores que nosotros, es necesario que imitemos a los buenos retratistas". (56)

Una mínima concentración en estos fragmentos bastará para percibir que se refiere a los puntos de encuentro entre poesía y otras artes, concretamente la música y la pintura. Se trata, por tanto, de asumir una comparación posible entre disciplinas que, no obstante, son esencialmente diferentes. Barjau propone una interpretación precisa y provechosa de los pasajes reproducidos, considerando además su contexto. Según su autorizada opinión, hay que entender que, para Horacio,

primero, la poesía -como la música y la pintura- tolera yerros ocasionales, pero no equivocaciones reiteradas y frecuentes; segundo, la poesía se parece a la pintura por el modo como de los productos de estas artes gozan el espectador, el oyente o el lector. (57)

A partir de esta lectura estrictamente apegada al texto de Horacio, es dable concluir -como lo hace Barjau- que "en el pasaje en cuestión no se encuentran ni rastros de una referencia al objeto del poema y de la pintura, ni menos de una necesaria correspondencia entre ellos" (58). Sin embargo, no será la interpretación aceptada por la mayoría de los más destacados herederos de Horacio. Al contrario, una asimilación dogmática de una frase convertida en consigna ("ut pictura poesis") es la que va a prevalecer, en momentos decisivos de la historia del pensamiento poético y estético, en general. Por ejemplo, Baumgarten no tendrá empacho en reducir los pasajes horacianos a este enunciado lapidario: "La poesía será como una pintura" (traslación inexacta de lo dicho por Horacio) y concluirá que "...un poema y una pintura son cosas semejantes" (59). Una vez más, se entroniza en la historia del pensamiento estético un concepción ancilar de la poesía, puesto que la identificación entre ésta y pintura, que aceptan pensadores como Baumgarten, opera como una subordinación de la poesía frente a esta última. La señora de las artes -máxime en un contexto de pensamiento visualista en lo fundamental- será la pintura y la obra plástica en general; la poesía deberá servirles.

Frente a esta visión irrumpe, a la sombra del pensamiento ilustrado, la reivindicación de una especificidad plena de la poesía. El principal fautor de esta especie de rebelión será Lessing, por medio de su admirable Laocoonte. Pese a su creencia en la supuesta verdad de la imitación de la naturaleza como base de toda obra de arte, la reacción de Lessing ante las interpretaciones que hace Winckelmann del complejo escultórico "Laocoonte" va a ser determinante en el deslinde de modalidades estéticas esencialmente distintas: la poesía y las artes plásticas. Tanto la poesía como la pintura imitan objetos de la naturaleza, según Lessing; pero, al hacerlo, ésta "se sirve de medios o signos completamente distintos a aquellos de los que se sirve la poesía". Mientras la pintura se vale de "figuras y colores distribuidos en el espacio", la poesía debe basarse en "sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo" (60). El argumento en que se basa Lessing para sostener esta idea es bastante deficiente, aunque llamativo: si los signos tienen una "relación sencilla y no distorsionada" con lo que significan, ello supondría que signos yuxtapuestos expresarían "objetos yuxtapuestos o parte yuxtapuestas de tales objetos", al contrario de signos sucesivos, que sólo expresarían "objetos sucesivos partes sucesivas de estos objetos" (61). El interés de este sencillo raciocinio radica en que apunta a subrayar la asignación de la temporalidad como la referencia esencial de la poesía, a la vez que la espacialidad, de la pintura. Así pues, para Lessing, la poesía es "imitación de lo que sucede en el tiempo", en razón de lo cual "solamente puede utilizar una cualidad de los cuerpos", justamente "aquella que de modo más plástico suscita en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte". De este principio Lessing deduce dos reglas de la creación verbal: "la unidad de los efectos que tienen carácter plástico" y "la necesidad de ser parco y mesurado en la descripción de objetos corporales" (62). Lo más que puede extraerse de estos pensamientos es esto:

- a) La poesía sigue siendo imitación de los objetos, hechos, sucesos, personajes, etc., que constituirían el vasto mundo de la "naturaleza".
- b) La imitación propia del poema se distingue de la que debe hacer la pintura; se trata, en definitiva, de dos clases distintas de imitación.
- c) Tal distinción se basa en una desigualdad de caracteres de cada una de estas artes: espacial, la pintura y temporal, la poesía.
- d) La distinción en referencia obliga a una diferenciación en los atributos a considerar como objeto de imitación en los cuerpos.
- e) Lo constitutivo de la obra poética, al igual que de la pictórica, sigue siendo la imagen.

Lessing representa sin duda un avance, con respecto a Baumgarten, en punto a reconocer la independencia de la poesía en relación con la pintura. Pero continúa aferrado al presupuesto imaginista de la poesía, al tiempo que reinstaura una clásica (aristotélica) inversión en los nexos que se dan entre ambas artes: se pasa de la premisa en que poesía est ancilla picturae a la que supone que pictura est ancilla poesiæ. A sabiendas o no -y la duda puede ser pecado, dada su elefantiática erudición- Hegel seguirá aferrado a estos supuestos, especialmente cuando propugna la superioridad de la poesía, en tanto que cumbre de los poderes del espíritu, en el plano general de la existencia y, en concreto, de las expresiones artísticas. Y, por ese camino, recorrido a grandes trancos, el supuesto de la condición figurativa de la poesía, la idea de que es consustancial con una sujeción a una imago (llámese representación, figura, imagen, descripciones oníricas, etc.) recobrará bríos y maneras nuevas de manifestarse, desde la segunda mitad del s. XIX hasta el presente.

En realidad, la asociación e incluso identificación de la obra poética con una siempre vaga noción de "imagen" es, aun en el presente, parte de una manera de hablar sobre el poema, que nunca ha pretendido los beneficios de un cuestionamiento de sí misma. Pero ¿qué puede significar una expresión como "imagen poética"? En general, se entiende por "imagen" la representación de determinada entidad, su figuración basada en sus rasgos externos e independiente, relativamente, de lo representado. En ese sentido, el concepto de imagen remite a una especie de icono, pero desprendido de la materialidad en que puede exteriorizarse y, como tal, puede ser manejado como pura representación. Conforme a esto, remitir al poema a la imagen comporta un artilugio metafórico. Dar cuenta de algo en términos estrictamente metafóricos puede ser legítimo, pero puede constituir una traba desde la perspectiva de las exigencias teóricas del presente trabajo.

/Yo pecador, a orillas de tus ojos,/ miro nacer la tempestad/. Este es el comienzo de "Responso del peregrino", de Alf Chumacero. ¿Es esto una (o varias) imagen(es)? Sólo por analogía se puede responder a afirmativamente a esta pregunta; es decir, si se admite que el poeta construye una situación ficticia en la que él se instala "materialmente", en las "orillas" de los ojos de su amada, para presenciar el nacimiento de "la" tempestad, un fenómeno "natural" que - a su turno- el artículo "la" hace ambiguo y obliga a figurar prácticamente ex nihilo. Tal vez se quiere hablar de la posibilidad de una intuición de realidades convocadas por la "imaginación", la facultad creadora de "imágenes". Pero, en primer término, no hay tal inmediatez, puesto que se requiere de esta suerte de exégesis -en realidad inútil y estorbo en el proceso de realización del poema-, para saber si hay una "imagen" en su contenido. En segundo lugar, todo esto supone una distinción entre imágenes no "imaginadas" -discúlpese la redundancia- y frutos de una facultad creadora de imágenes. No hay, pues, manera de rebasar la mera analogía -con la consecuencia necesidad de las interpretaciones del caso-, a la hora de hablar rigurosamente de "imagen poética". Ahora bien, la interpretación de toda supuesta imagen, con base en un lenguaje interpretativo en, en sí, una operación ajena a lo poético. De hecho, toda exégesis tiende a anular al posible poema; a no ser que constituya una parte o una etapa del proceso global de realización del poema.

La concepción imaginista del poema parte del endeble supuesto de que la palabra puede representar al mundo de modo similar a como lo hace el icono y reivindica una nueva servidumbre: la de la obra ante su referencia imaginaria. De otro modo, la analogía debería poder revertirse; pero ningún crítico parece haber registrado imágenes que "reflejen", manifiesten o expresen poemas. Sólo en un sentido metafórico y asignándole arbitrariamente atributos pre-identificados en determinada clase de objeto que se tiene por poema o poesía, se puede decir,

p.e., que tal imagen o pintura es poético o tiene una gran carga de poesía. Dicha ancilaridad supuesta en el poema, se corresponde con la presunción de una referencialidad de la palabra poética. Ahora bien, este supuesto de que el poema, en rigor, representa algo externo a él (sean formas de objetos, contenidos conceptuales, mensajes...) no ha sido realmente fundado, no es una verdad demostrada. Tal vez por ello, un poeta de la estatura de Reverdy, aunque creyente de la "imagen poética" y sus poderes, percibe que "la imagen (es) tanto más eficaz cuanto más lejanas son las realidades que presenta" (63). Esta sugerente apreciación de Reverdy deja implícitos los tenues nexos de la creación poética con las cosas del mundo que aparentan ser su materia; pero sobre todo adelanta algo que exigirá consideración especial en unos instantes: el hecho de que el texto poético en sí se da como una presencia (que ostenta realidades propias, al presentarse) y que, por tanto, no es imagen de nada más que de sí mismo.

Antes de desarrollar esta última idea, conviene examinar el modo como un militante del imaginismo poético, como Pound, entiende la noción de imagen: "Una 'imagen' presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal" (64). De esto se puede colegir: a) La imagen es un vehículo de mostración de algo profundo ("un complejo intelectual y emotivo"). De modo que la palabra "presentación" incluida en el enunciado no debe provocar la impresión de que se propugna un ente que se da entero en su aparición como imagen. Tan es así que, pocas líneas más adelante, Pound atribuye a la instantaneidad de dicha manifestación los efectos estéticos del poema.

b) La imagen tiene carácter ilativo, puesto que como medio no sólo permite la manifestación de algo "profundo", sino que acarrea su referencia. Hay aquí, pues, una acepción intencional del vocablo "imagen": toda imagen es imagen de algo distinta de sí misma.

c) La instantaneidad de la imagen sugiere también una actualidad. La imagen cumple con su cometido en tanto que acto realizado.

d) Por último, Pound sugiere una relación poema-poeta cónsona con lo indicado en los puntos anteriores: el poeta es un simple escriba encargado de transcribir un producto intelectual-emotivo (que le asalta o, cuando menos, no se sabe de dónde surge).

A su muy peculiar manera, la noción poundiana de imagen poética resume la generalidad de las ideas influyentes que se han propuesto sobre el asunto. Analizarlos equivale, por consiguiente, a un esfuerzo que permitirá la comprensión de las principales concepciones al respecto.

La idea de la imagen poética como medio ostenta todas las señas de basarse en una concepción representacionista de la obra poética. En ese sentido, la imagen aparecería como el "soporte" formal de representaciones que no pueden ser -en estricta congruencia- sino "representación de cosas", de algo ajeno a lo representante (que también manifiesta una forma icónica). Conforme a este punto de vista, la imagen -presumible base óptica y estética del poema- es representación: una suerte de realidad en segunda instancia, subsidiaria, dependiente de una realidad ontológica y cronológicamente anterior.

Pero ¿cómo puede ser representativa una entidad constituida por palabras, como solamente puede serlo la "imagen poética"? Únicamente, en la medida en que se dé una correspondencia esencial entre el signo y lo que significa, entre lo que nombra y lo nombrado. De modo, pues, que el representacionismo apuntado comporta un esencialismo lingüístico. Esto concuerda, por lo demás, con la ya indicada naturaleza ilativa que Pound parece conferirle a la imagen. Pero es obvio que, en los hechos, tal correspondencia esencial entre la palabra que habla de las cosas y las cosas mismas de que habla no es posible. En el caso, v.g., de /El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano/, expresión con la que comienza la segunda estrofa de "Romance de la luna, luna", de Lorca, sería absurdo pretender que el llano sea un tambor percutable por un jinete y, sin embargo, se trata de una verdadera obra, que el lenguaje técnico de los críticos no vacilaría

en designar como "imagen poética". Ahora bien, ya se ve que detenerse en la función representativa del texto señalado implica abortar el poema. Es razonable sospechar, entonces, que lo propio del poema no debe de ser representar algo, sino acontecer como ente peculiar y presentarse como tal.

Si se sigue el camino representativista, referencialista, está claro cuál va a ser el punto de llegada: una esencia poética: Hablar del texto poético como imagen equivale a reivindicar formas en un sentido esencialista, a propugnar la referencia a un eidós. Por distintas vías -la de la supuesta mimesis, la presunta conexión entre poema y pintura y otros de parecido tenor- las concepciones imaginistas terminan remitiendo a sustancias extra-verbales.

Frente a tal postura, adquiere sentido la hipótesis de la índole "presentativa" del poema. El poema no parece darse como una representación de algo diferente y exterior a sí mismo. El texto con potencial poético se conforma con materiales de carácter representativo -como signos, proposiciones, descripciones, etc-, pero empieza por darse como un ente peculiar, diferenciado, apuntando hacia el acontecimiento del poema, más allá de toda representación. Así pues, el poema no revela nada más que sí mismo. En su evidencia y presencia primordial, el texto poético no es sino un conjunto de palabras puestas en un espacio de realización poética, dirigidas hacia el poema.

La tesis imaginista pierde de vista la peculiaridad de la palabra en los fenómenos de representación. La manera de representar de la palabra no puede ser reducida al modo en que la imagen o la figura o el icono representan. Salvo que se quiera apelar a una licencia semántica, nada autoriza en rigor a hablar de "imagen", cuando se refiere a construcciones verbales ni, mucho menos, cuando se trata de poemas. Tal vez se entenderá mejor la imposibilidad de algo así como "imágenes verbales", tras el examen de algún caso concreto, como este célebre poema de Tablada:

EL SAUZ

Tierno sauz
casi oro, casi ámbar,

casi luz...

Muy probablemente, una literatura tributaria del imaginismo encontraría en él una "imagen". Pero, en realidad, se trata sólo de una composición donde la imagen, la representación resulta imposible. Este haiku es una composición hecha para presentar una formación verbal puntual. De las ocho palabras de que consta (a excepción del título, que también podría contar), lo más sobresaliente es la reiteración (tres veces) del adverbio "casi". ¿Cómo representarse algo que es "casi oro" o "casi ámbar" o, más aún, "casi luz"? ¿Qué es "casi luz" en términos de representación? Poco más que nada: sólo dos palabras, que manifiestan un evidente juego en o con el lenguaje, en virtud de una intención artística. En consecuencia, este solo ejemplo basta para negar una identidad necesaria entre poema e imagen. Propugnar tal identidad es confundir órdenes de realidad diferentes: el de la palabra y el de la figura. Lo que, en el fondo, implica desconocer la obviedad de la naturaleza estrictamente verbal de todo texto poético.

Tal confusión puede llegar a grados extremos, como sucede con los teóricos del surrealismo. Convencidos de la existencia de analogías reales, físicas (no sólo comparaciones de representaciones o enunciados), los poetas más comprometidos con las propuestas surrealistas creyeron que una ruptura en el campo del lenguaje era posible sólo porque estuviera refiriendo transformaciones en la configuración misma de los existentes. Es Bretón mismo quien confiesa:

...se me ocurrió decir que el león se podría fácilmente describir partiendo de la cerilla que yo me disponía a frotar. En efecto, pensé de pronto que la llama en potencia en la cerilla "darja" en semejante caso la crin y que, partiendo de aquí, bastarían pocas palabras tendentes a diferenciar, particularizar la cerilla, para presentar un león. El león está en la cerilla, lo mismo que la cerilla está en el león. (Los subrayados son del autor) (65)

Aquí se evidencia la proyección de la analogía en una asimilación de sustancias. A partir de tal artificio, de evidentes resonancias mágicas, los surrealistas idean una técnica cuyos frutos son "imágenes" que se aproximan a las freudianas "condensaciones" del mundo onírico. Con base en el supuesto de que "cualquier objeto está... 'contenido' en cualquier otro" (66), pusieron en práctica, a principios de los cincuenta, en la localidad de Saint-Cirq-la-Popie, el juego llamado precisamente "lo uno en lo otro". Obtuvieron resultados como el que sigue:

Yo soy un gran SOMBRERO plano, colocado en el suelo, hecho de cintas cruzadas que se prolongan y desaparecen en el horizonte. (Toyen)
(67)

Un examen de este texto (perfectamente etiquetado de poético) no permitirá descubrir otra cosa que un juego con una metáfora de fondo, por de más obvia: la encrucijada vista como un sombrero grande tachonado por una cruz formada por dos cintas, etc. ¿Para llegar a esto era necesaria una revisión mágica del mundo, propugnar la identidad o coextensividad de objetos distintos en la realidad (en el ejemplo: un cruce de caminos=sombrero)? En verdad, no. Bastaba con reconocer la condición esencialmente verbal del texto poético y adivinar la asombrosa (y desconocida) capacidad de la palabra para general formaciones poéticas como la transcrita. A esto se reduce el efecto "imagen" con que se asocia a la obra poética en general.

No deben perderse de vista las modalidades "especiales", como el poema concreto y el caligrama, donde se busca deliberadamente una asociación entre la materia verbal y una imagen o la constitución de un espacio con base en la distribución de los signos en la página en blanco. Asimismo, está el caso de poemas asociados con una pretensión pictórica, como sucede con los textos chinos o japoneses, a base de ideogramas trazados con ambición artística. Esta clase de opciones poéticas no contradice lo dicho hasta aquí. En ellas, lo gráfico aparece como un paramento, un agregado estético superpuesto, que sobrecarga el espacio poético, pero no desdice el carácter eminentemente verbal del texto poético. Es decir, no infirman, en ningún momento, que su realización como poema depende de sus componentes y estructuras textuales y no de sus características de obra plástica. Aunque se encuadre ideológicamente en la exigencia budista de una aisthesis unitaria, esto es, que no separe las emociones asociadas con lo verbal de las que procederían de la imagen, un haiku de Bashoo es ante todo un complejo verbal con intención poética, escrito en caligrafía japonesa artística.

Algo parecido cabe decir de casos como la siguiente obra de Tablada:

Como una

de
sonoro

donde la disposición de las palabras en forma de taza se subordina a la vocación poética que las motiva. En realidad, esta insistencia del poeta en reafirmar con artíficios gráficos lo que se espera invoquen las palabras por sí solas es una comprobación -nunca una refutación- de la inexactitud que supone la idea de una identidad o una analogía estrecha entre el texto poético y la noción de "imagen". Cuando menos, es una prueba más de que la palabra poética no tiene una

condición imaginal.

De lo dicho se sigue que el concepto de "imagen" -y lo que pretende designar, referido al texto poético- no puede actuar como criterio de decisión sobre la naturaleza poética de dicho tipo de texto. Las formaciones verbales con aspiración a realizarse como poemas son, en primer término, antes de carácter verbal. Sólo por analogía se puede predicar sobre ellos una condición musical o imaginal o pictórica. Ahora bien, en la medida en que tal analogía pretenda erigirse en criterio de decisión acerca del carácter poético del texto, se estará rindiendo tributo a una concepción esencialista del poema, la cual termina resultando insostenible. Frente a los supuestos de la musicalidad o imaginalidad de la obra poética basta, por el momento, con anteponer la evidencia de su verbalidad intencionada (en términos poéticos).

15. Un tema directamente relacionado con varios puntos antecedentes es el de la metáfora y, en general, los tropos. Ya Eco, en Semiótica y filosofía del lenguaje, advierte sobre la casi inabarcable bibliografía de que ha sido objeto este asunto (68). Ello hace difícil una visión global de las teorías concebidas al respecto y su consiguiente interpretación. De hecho, pone trabas poco menos que insalvables a toda tentativa de innovación teórica sobre el tema en referencia. Por otro lado, en el mismo estudio, Eco pone en evidencia las dificultades que rodean al estudio de los tropos -más concretamente, la metáfora-, cuando da cuenta de que

...hemos tenido que renunciar a buscar una definición sintética, inmediata, fulminante de la metáfora: sustitución, salto, símil abreviado, analogía... Creemos que la metáfora puede definirse mediante una categoría simple, porque nos parece simple la manera de entenderla. Pero esa simplicidad o facilidad para crear cortocircuitos dentro de la semiosis es un hecho neurológico. (69)

Si esto es lo que se dice en un libro cuya enjundia y profundidad están fuera de duda, lo más prudente será tenerlo presente, para concentrar la atención sólo en aquellas dimensiones de las "figuras retóricas" que permitan entender el fenómeno poético. Se trata, pues, de comprender en lo posible los dispositivos retóricos del texto con pretensión poética, que pueden contribuir a asentar razones suficientes sobre los procesos de realización del poema.

Ya se ha visto cómo el texto poético es indisoluble de un proceso de composición. Este implica una articulación unitaria y la configuración de un espacio textual, en el que se concretan determinadas relaciones, de modo tal que se constituya una formación verbal con intención poética. Fuera del espacio textual, las palabras aisladas ven mermado o anulado su sentido poético potencial. Este es el contexto en el que viene a operar una retórica y una sintaxis del poema. Desde luego, hay que hacer la precisión de que la noción de "retórica" en poesía no es enteramente equivalente a la que opera en relación con los discursos político, comunicativo, ético, propagandístico, etc. Mientras en estos campos discursivos las figuras maquinadamente manipuladas pueden tener una eficacia considerable, en el caso de la poesía no siempre será posible apelar a fórmulas prefabricadas, a riesgo de graves perjuicios contra las virtualidades poéticas de un texto dado.

Hablar de retórica es referir metáforas, sinédoques, metonimias, quiasmos, catacresis y otras figuras; en una palabra, es hablar de "tropos". Entre las acepciones de este vocablo destacan las que remiten a "manera", "modo", "calidad", "particularidad", "estilo", "modo de expresarse". Se trata, por tanto, de una voz plenamente identificable con el de retórica, en su aspecto definitoria -no prescriptivo-; pues, ¿qué otra termina siendo ésta, sino una disciplina versada en los modos posibles en que las tradiciones discursivas y poéticas han permitido articular la palabra, con el objeto de suscitar efectos apropiados? Esto habla de una indudable amplitud semántica del

término "tropo". ¿Qué repercusiones teóricas puede acarrear dicha amplitud? Es difícil decirlo. Lo que sí parece claro, de todos modos, es que la latitud del término "tropo", en el terreno de la significación, puede estar resaltando la unidad esencial de todas las opciones tropicas particulares. Independientemente de las maneras específicas de darse una metáfora o una metonimia, el hecho de que ambos sean "modos de expresión" es lo que los unifica y abre posibilidades a las reflexiones pertinentes sobre su condición y función de cara a los procesos poéticos. Es necesario recurrir una vez más a la navaja de Occam, para no distraer la atención en lo inesencial de las particularidades del "lenguaje figurado".

Sin embargo, la amplitud significativa de la voz "tropo" puede colidir con una aparente precisión etimológica del vocablo "metáfora". En su sentido prístino, esta palabra compuesta griega debe entenderse como "transportar", "llevar a otra parte", "trasladar", "transferir"... entre otras posibilidades. Como apunta Nicol, apegándose a las acepciones originales griegas, "metáfora" es "un traslado de algo más allá de su lugar anterior" (70). Es obvio que estos significados remiten a tipos concretos de acción, más allá de la vaguedad relativa a "modos de expresión". Por eso, aunque estas acepciones originarias de "metáfora" se presentan a su vez como metáforas, es decir, como figuras de lenguaje centradas en la idea de una trasposición, tienen la virtud de concitar preguntas de provecho teórico. En efecto, ¿qué transfiere la palabra metafórica?, ¿desde dónde y hacia dónde? Estas son preguntas que conviene tratar de responder no en general, sino en los términos de su relación con los modos de articularse la obra con vocación poética. Además, también conviene delimitar el campo de la retórica a considerar aquí, conforme a los intereses de la presente reflexión. No vale el esfuerzo tener en cuenta todas las opciones conocidas de lenguaje figurado, sino en lo fundamental los que podrían llamarse "tropos de traslación", como serían básicamente la metáfora, la metonimia, la sínecdoque, el símil, la catacrexis y el quiasmo. Dado que todas estas figuras histórico-poéticas tienen en común el posibilitar un manejo traslativo de significados y sentidos que podrían ser reducidas a la idea de "metáfora". Esta opción se basa en indicaciones de Aristóteles, para quien la metáfora equivalía a un género del cual los demás tropos serían especies. (71)

Si la metáfora del traslado sirve para explicar el concepto de metáfora, habrá que suponer que transfiere "algo" y que ese "algo" parte de un punto originario de ubicación hacia otro distinto. Pero, por este camino, las posibilidades de desarrollo teórico son escasas. Se impone, entonces, descartar la metáfora de la metáfora. Sin embargo, para hacer esto hay que seguir siendo fieles a ella, hasta donde no haya más remedio; es decir, hasta identificar el terreno de que se trata con el ámbito del lenguaje y no con ningún otro. No se puede estar hablando aquí de transporte de piedras o combustible. Se está hablando, obviamente, de operaciones con palabras consideradas en la plataforma de lenguaje que las sostiene y que les da sentido y pertinencia ontológica. Así, la metáfora del traslado llega hasta la idea de una transferencia de "algo" de palabra a palabra, de expresión a expresión o de enunciado a enunciado. Ahora bien, tratándose de palabras, ¿qué puede ser ese "algo"? No puede tratarse sino de significados y sentidos. En consecuencia, si se respeta lo que parece ser el "espíritu" de la traducción estricta de "metáfora" (derivada del verbo metaféro), habrá que entender por ella: transferencia de significados y sentidos, desde palabras, expresiones o enunciados -a los que los usos vigentes les asignan tales significados y sentidos- hacia palabras, expresiones o enunciados distintos. Esta es, punto más o menos, la misma idea que propugna Cassirer, cuando define a la metáfora como

una genuina "transposición"; los dos conceptos entre los que oscila, con movimiento de vaivén, poseen significados fijos e independientes, y entre ambos, considerados como puntos estables de partida y llegada (...) se produce el proceso conceptual, que causa la tralación de uno a otro y por medio del cual una expresión queda semánticamente para sustituir a otra. (72)

En el caso de algunos vocablos y expresiones más complejos, se de actuar como si existiera cierta fijación perdurable de significados y sentidos respecto a ellos y como si tal fijación pudiera ser fracturada, trascendida o suspendida, de modo que provisionalmente se pudieran asignar dichos significados y sentidos a otros vocablos o enunciados.

Ahora bien, este tipo de proceso puede afectar a la generalidad de las palabras y construcciones verbales, no sólo a aquellos que pueden ser encuadrados en determinado texto o espacio poético. Podrá hablarse, entonces, de una especie de sentido lato de la palabra "metáfora", que puede dar pábulo a una suerte de pan-metaforización de los lenguajes, conforme a la cual todo se reduce a metáfora, en el terreno en que se desenvuelven aquéllos. Esta es una postura que procede - cuando menos - de Nietzsche (73) y posibilita momentos brillantes como el de Derrida (74) y Paul Deman (75), pasando por Heidegger (76), entre otros. Su mérito mayor tiene un cariz negativo. Implica un punto de vista desconstruccionista, en virtud del cual se desenmascaran las pretensiones de rigor y de verdadera adequatio con el mundo propias del discurso metafísico y se pone en evidencia su metaforicidad malgré lui. Según esta actitud filosófica, no hay lenguaje conceptual, racional, supremamente luminoso y casado con la verdad, frente a discursos indignos de tal estatuto, entre los que se contaría al poema. En último término, todo es metáfora. La palabra es la morada de la diferencia y eso es lo que hace supérfluo pensar en una teoría, en una contemplación de esencias verdaderas.

Pero este punto de vista, que abre cauces a una crítica radical de la metafísica tradicional, puede operar no obstante como un factor de trivialización e incluso de anulación de la idea de metáfora.

A primera vista, toda expresión metafórica presenta, cuando menos, los siguientes rasgos:

- a) Una remisión del significado o el sentido de un lugar de pertenencia a otro.
- b) Una suspensión provisional del orden de los significados y los sentidos establecidos y su sustitución provisional por uno nuevo.
- c) Un desplazamiento (una renuncia limitada y provisional) de significados y sentidos normalmente asociados a determinadas palabras.
- d) Una innovación, generalmente arbitraria (aunque no del todo) y siempre extraordinaria, en el plano semántico.

El solo hecho de hablar de "metáfora" ya implica, necesariamente, un referente lingüístico anterior, que posibilita y nutre a aquélla, a menos que se esté hablando de otra cosa que no sea una transferencia de significados y sentidos. Desde esta perspectiva, no tiene importancia que dicha transferencia se presente como una inversión de significados y sentidos, como cuando dice De Man que "todas las estructuras retóricas, tanto si las llamamos metáfora, metonimia, quiasmo, metalepsis, hipálage o lo que sea, se basan en inversiones sustitutivas" (77). Lo que de veras interesa destacar es el carácter transferencial de las figuras de lenguaje a que pueden estar asociados los procesos de realización del poema.

Si una operación o fenómeno verbal no presenta los rasgos descritos (por lo demás, interdependientes) no se podrá hablar de metáfora. Desconocer la función y comportamiento extraordinario de las expresiones metafóricas y su permanente referencia al desempeño "normal" de los lenguajes supone una postura que no se corresponde con la realidad de dichos lenguajes. Todo parece indicar que las palabras y las expresiones verbales, en general, terminan "disparándose" hacia lo extraordinario lingüístico. Pretender abolir esto, además de un esfuerzo inútil, será un atentado contra los lenguajes mismos, que no pueden desenvolverse prescindiendo de esta clase de procesos. Así, tratar de reducir todo a metáfora equivale a acabar con la metáfora, porque desaparece la vocación de lo extraordinario que caracteriza a los lenguajes y en

que se basa aquélla. Además, la idea de la metafóricidad de todo discurso supondría:

- a) La pérdida de referentes de metafóricidad (no hay metáfora, sino a partir de un punto de referencia significativo).
- b) Desconocer la estabilización de nuevos significados y sentidos (trasladados de referencias sónicas pre-existent) adjudicables ahora a nuevos signos.
- c) Preterir la consiguiente remetaforización de los lenguajes, a partir de estos nuevos significados estables.

El hecho de la metáfora comporta la existencia de un orden normal de los lenguajes, que permite justamente la actualización metafórica. Se percibe, pues, una especie de facticidad de la metáfora: los lenguajes están condenados a albergar, posibilitar y canalizar la metáfora. Dicha facticidad está sustentada en la coexistencia de dos niveles de lenguaje: el ordinario (en tanto que significados y sentidos estables) y el extraordinario (en tanto que traslaticio, sustitutivo, vocado a trastocar el orden anterior). Mientras haya significados asignables a determinados vocablos, habrá siempre metáforas (o tropos, en general). Resulta, por tanto, absurdo propugnar que lo que hace de "significado normal" es también una metáfora (y, por ende, metáfora de metáfora, ad infinitum). En suma, es insostenible la pretensión de abolir una necesaria plataforma de significado, a partir del cual una metáfora pudiera transportar el significado correspondiente de un ámbito de pertenencia dado a otro nuevo.

Por ejemplo, la sinécdoque "siniestro" (que en principio designa al gladiador zurdo) se convierte en denominación de, tanto un tipo de carácter psicológico (el "personaje siniestro") como de situaciones y fenómenos sociales y naturales (ocurrió un "siniestro", p.e.). Para que esto pudiera suceder tuvo que acontecer la consolidación del significado de "siniestro", con todo lo que caracteriza a los peligros y terrores relacionados con el peleador zurdo, a partir de lo cual se puede concebir un "salto trópico". Nada, salvo los propios avatares de los lenguajes, obsta para que se conforme un tercer nivel significativo, a partir del segundo, de modo que se abra paso a un nuevo tropo a propósito del vocablo "siniestro".

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

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

- a) La condición de complejo verbal intencional, que signa a ambos por igual. Conforme a esta afinidad, toda metáfora es un poema en potencia y puede permitir hablar de una identidad relativa entre metáfora y texto poético. Sin embargo, tal identidad puede no operar, ser anulada, cuando se trate de determinados procesos de realización poética. Es decir, puede darse el caso de que en una comunidad poética dada ciertas metáforas válidas en el orden de la retórica y de los discursos corrientes no logren realizarse como poemas.
- b) Las determinaciones comunitarias que afectan a ambos. Tanto el texto con intención poética (más allá de una metáfora concreta) como la metáfora están condicionados por factores de contexto, en último término, análogos.
- c) La mutua adscripción al ámbito de lo extraordinario lingüístico.

La metáfora también es un ente relacional. Su cabal realización como tal depende de sus conexiones con factores vinculados a ella en su entorno. Esto supone un condicionamiento del

carácter relativamente arbitrario de la producción de metáforas. Tal como lo afirma Davidson, "la metáfora pertenece exclusivamente al dominio del uso" (78). Esta aserción trae consigo la idea complementaria de una asociación necesaria entre usos y significados. Para decirlo al modo de Wittgenstein (pese a todo lo que le separa de Davidson), el significado de una palabra viene dado por los usos vigentes de dicha palabra. No es sólo que a distintos usos de la misma palabra corresponderán significados diferentes; es que no hay otros significados de tal palabra que no sean sus usos. En el caso concreto de la metáfora, ésta es una determinación que permite proponer:

- a) que la metáfora comporta una relación de los lenguajes que la hacen posible con sus comunidades de referencia; y
- b) que la metáfora y los procesos a partir de los cuales se concreta como entidad particular tienen una condición histórica.

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

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

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

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

del poema. Precisamente estos auxilios a la comprensión proporcionados por disciplinas como las mencionadas operan como la posibilidad de una actualización de textos con valor poético, compuestos en atención a criterios y valores poéticos, así como a referencias significativas, diferentes a los que tienen vigencia hoy día.

Por otro lado, tanto el poema como la metáfora pertenecen a los dominios de lo extraordinario lingüístico. La metáfora aparece como el fruto de una audacia en la manipulación intencional de los lenguajes. Se trata de un manejo artificioso de los significados, cuyas derivaciones se diferencian del orden lingüístico establecido y, en tal sentido, van más allá de lo ordinario. Esto es lo que, por ejemplo permite decir que la metáfora es "el sueño del lenguaje", como lo hace (metafóricamente, por cierto) Davidson. (79)

Obviamente, el hecho de que un artificio verbal intencionado derive en un resultado como la metáfora habla de las posibilidades que encierran los lenguajes, en tal sentido. Sencillamente, la metáfora acontece porque lo posibilitan los lenguajes mismos. En concreto, los lenguajes albergan la posibilidad de composiciones verbales que destaquen por sobre las regularidades de la dinámica de aquéllos. Esto implica una negación de las convenciones significativas y de sentido, como condición fundamental de la metáfora. La otra condición necesaria es la pertinencia de los intercambios semánticos a que abre cauce aquella negación. Por aludir a un ejemplo un tanto grosero, no puede haber mucha pertinencia en el intento de hacer del término "tocino" una metáfora del vocablo "velocidad". A lo extraordinario metafórico (es decir, a la suspensión de lo ordinario lingüístico, por parte de la metáfora) debe acompañarle cierta *adaequatio* entre los significados intercambiables. Así, la obra con vocación poética y la composición verbal con intención metafórica evidencian una independencia relativa respecto de los significados corrientes de sus vocablos de referencia o "de partida". Esto es, ponen de bulto una posibilidad o libertad metafórico-poética, más allá de los usos, convenciones y reglas de lenguaje. Esto es lo que permite hablar de una comunidad de ser entre la metáfora y el texto poético.

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

- a) Dar pie al poema.
- b) Identificarse con el poema mismo, en determinados casos.
- c) Ser criterio de decisión acerca de la condición poética de determinado texto con pretensiones de poema.

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

El mar anega

el hueco que tu pie
dejó en la playa. (80)

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

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

16. Descartadas la música, la imagen, la belleza, la metáfora y otras supuestas referencias esenciales como criterios de decisión acerca de la condición poética de determinado texto, queda ahora considerar otro presumible criterio: el de la llamada "función poética".

Pese a que Mounin diga con razón que "el porvenir del formalismo ya es cosa del pasado" (81), no es menos cierto que Roman Jakobson ha ejercido, a partir de 1957, una notable influencia en la crítica literaria y la poética contemporáneas, sobre todo en virtud de una tesis consistente en asignarle una "función poética" al lenguaje. Dicha tesis es una de las manifestaciones más importantes del esencialismo, en el ámbito de la reflexión sobre lo poético.

De acuerdo con lo que expone Jakobson, en su célebre texto Lingüística y poética, presentado en Bloomington, en 1958, el lenguaje desempeña seis funciones: referencial, emotiva, poética, conativa, fática y metalingüística (82). La que interesa considerar aquí es la "función poética".

Para Jakobson, todo discurso es susceptible de cumplir cualquiera de las funciones mencionadas, totalmente o en combinaciones parciales. Lo que define el carácter poético de un texto es el hecho de que, en tal coexistencia de funciones, la poética es la que predomina. Esta idea está claramente planteada en una conferencia titulada "La dominante", donde el lingüista ruso señala que "*la dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments*" (83). Según esto, un poema sería -para decirlo con palabras de Buxó- "un mensaje verbal en el cual la función estética es la dominante". (84)

No hay en el texto citado de Jakobson algo que sea digno del nombre de "definición", referido a lo que llama "función poética". Lo que más se acerca a ello es la identificación de tal concepto con el "rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético", que a decir de este autor es la proyección del "principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación" (85). Ya hay en esta formulación teórica un evidente rastro de inmanentismo poético, que se debe asociar con un concepto que Jakobson manejaba, por lo menos, desde la década de los años treinta (época en la que pertenece al Círculo Lingüístico de Praga): el de "poeticidad". Lo que -siempre según Jakobson- hace poético a un texto es la "función poética" del lenguaje que lo constituye, y aquélla se basa en la "poeticidad" de que está dotado dicho lenguaje. Conforme a estas asociaciones de ideas, "*si la poéticité, une fonction poétique d'une portée dominante, apparaît dans une oeuvre littéraire, nous parlerons de poésie*" (86).

Por otro lado, como precisa bien Mounin, con "equivalencia" quiere decir Jakobson "repetición, recurrencia (de fonemas, de acentos, de metros, de palabras, de estructuras gramaticales, etc.)" (87). De lo que se desprende, entonces, una teoría del poema en tanto que texto dotado de una "poeticidad" que, en general, le viene dada por la función estética que cumplen las recurrencias (sus vaivenes, sus regularidades y "sorpresas") en su estructura sintáctica.

Una recapitulación de la tesis jakobsoniana permite concluir que lo poético se define por:

- a) El cumplimiento de una función estética por parte de un texto dado.
- b) Dicha función tiene en el texto mismo el lugar de su realización.
- c) La función poética se conecta con la estructura y formas concretas de desenvolvimiento sintáctico y fonético de la materia verbal del texto.
- d) La función en referencia domina con respecto a las demás con las que puede coexistir en un mismo texto.
- e) Los elementos constitutivos del texto poético expresan un tipo de relación con patrones estructurales de referencia "normales"; además, estos modos de relación específica pueden darse conforme a una regularidad particular.

Lo expuesto basta para conocer los aspectos medulares de la tesis jakobsoniana que aquí interesan e incoar una reflexión a tono con las exigencias del presente estudio. A propósito, se debe comenzar por resaltar el marcado cariz tautológico con que se presentan algunas formulaciones clave de Jakobson. En el caso concreto de la "poeticidad", a donde más lejos llega Jakobson es a decir que hay poesía en un texto, cuando éste contiene "poeticidad", esto es, cuando su materia verbal cumple desempeña una función poética. Por este camino es imposible llegar a ninguna parte en una argumentación teórica.

Es precisamente una real argumentación lo que más se echa en falta en los textos jakobsonianos estudiados. Un análisis de casos como el que Jakobson realiza en Lingüística y poética -en verdad acucioso y brillante- que apunta a evidencia la proyección del "principio de equivalencia del eje de selección" sobre el "eje de combinación" no es exactamente una argumentación. Al respecto, ya ha señalado Tomás Segovia cierto tono "sibilino" en las teorizaciones de Jakobson (88), así como ha observado muy bien Mounin la remisión excesivamente parcial, sobre todo, eslavófila y anacrónica a casos y ejemplos que pudieran dar algún fundamento a sus ideas, por parte del lingüista ruso. (89)

Hay que empezar por precisar lo que se entiende por "función", en el caso de la poesía, para poder ir abriendo camino a una verdadera argumentación. Hasta donde se ve, Jakobson no cumple con este requisito indispensable en toda empresa argumentativa. Desde luego, es obvio que en sus formulaciones yace implícita una idea de "función". Dicha noción es plenamente subsidiaria de una visión esencialista de la poesía y, por ende, remite constantemente a una suerte de causa latente, en el texto, que produce efectos poéticos. Así, hablar de "función poética" equivale a hablar de efectos poéticos. Si existe algo que es efecto, ello se debe a que hay una causa que lo produce. En el caso de Jakobson, dicha causa radicaría en el texto mismo. ¿De qué modo es posible esto?, ¿en qué consiste esa causa presumida? Jakobson no contesta a estas preguntas (en realidad, tampoco se las ha planteado). El se limita a señalar que el territorio propio de la función poética es el "mensaje", el texto como tal, sugiriendo una independencia ontológica del significante con respecto al significado, que todas las teorías convencionalistas del lenguaje han propugnado siempre. Lo que más hace Jakobson es analizar casos en que pueda evidenciarse la proyección de la recurrencia o trastornos estructurales y fonéticos sobre el "eje de combinación". Pero este análisis casuístico no puede aspirar a dar cuenta de la causa implícita referida ni de ningún otro principio universal. Por ejemplo, Mounin hace patente esta limitación, cuando procede a aplicar las herramientas jakobsonianas de análisis al texto *Nicole apportez-moi mes pantoufles et me donnez me bonnet de nuit!*. Según Mounin, éste es uno "*des plus beaux specimens de la perfection formelle de la langue française*", dadas la simetría de las dos proposiciones, la simetría fonética de los dos verbos, la cuasi-simetría de "*moi-mes*" y "*me-mon*", reforzada por un "bello quiasmo" como este de "*apportez-moi / me donnez*", la oposición singular-plural en la cláusula, etc. Mounin no deja de lado ningún detalle de los que Jakobson exigiría echar mano, ante un caso como el planteado (90). Y, sin embargo, la pregunta no se

hace esperar: ¿cómo es que, a pesar de reunir las condiciones que Jakobson asigna a la realización de la "función poética", un texto como el presentado está tan lejos de lograrla? De modo, pues, que las afirmaciones tendientes a dar cuenta del poema, la poesía, la función o efecto poéticos se conforman con una simple postulación implícita e indemostrada de una causa immanente al texto.

En íntima conexión con este sustrato esencialista-causalista de la poesía, la tesis de la función poética implica también la posibilidad de un efecto instantáneo, una actualización por obra de una causa immanente (ligada a las estructuras del texto y sita en él), sin ninguna otra mediación. No es pensable, a partir de lo que propugna Jakobson un proceso de realización del poema, en razón de relaciones, situaciones y condiciones que imposibles de asimilar a las concepciones más rancias de causalidad, en el seno de la metafísica tradicional. Ciertamente, Jakobson habla de "factores" que entran en juego en la "comunicación verbal" (el contexto, el hablante, el mensaje, el oyente, el contacto y el código) (91). Sin embargo, esta forma de proponer una explicación del papel y desempeño regular del lenguaje es, para comenzar, obviamente instrumental y lineal. Sólo a partir de la reducción del lenguaje a un "medio de comunicación" puede elaborarse un esquema como el que presenta Jakobson, en el sentido señalado. Asimismo, sólo una simplificación extrema puede dar cuenta de los nexos entre el lenguaje, los seres humanos y las situaciones en que ambos intervienen, en términos de un simple intercambio de mensajes y de cumplimiento de funciones tipificadas por inducción. No se puede sostener el supuesto de que los seres humanos son meros extremos de una conexión mediada por un lenguaje reducido a mensaje. Al menos Jakobson no hace nada para demostrar que eso sea así y se limita a aceptar el socorrido modelo de la "comunicación":

mensaje
emisor -----> receptor

De ese modo, Jakobson rehuye la complejidad de los fenómenos, hechos y situaciones relacionados no sólo con los lenguajes, en general, sino muy especialmente con la suerte y afanes de realización del poema.

Pero, a su vez, esa linealidad y esa instrumentalidad delata en Jakobson su aceptación incondicional del esquema relacional sujeto-objeto, llevada a sus más empobrecedoras expresiones, en las derivaciones modernas y contemporáneas de la metafísica tradicional. De acuerdo con tal esquema, se da una escisión clara entre un objeto constituido (o constituable, con base en recursos epistemológicos adecuados) y un sujeto conformado como conciencia unitaria y receptora o, cuando más, ordenadora de los signos fenoménicos que ostenta la cosa representada. En ese sentido, las tesis de Jakobson pueden ser entendidas de manera tal que el poema es un ente objetivo y actual, del que emana una "poeticidad", el cumplimiento de una función propia de dicho ente y, por tanto, esperable de su parte. En el otro extremo de la relación estará el sujeto que percibe o debe percibir las estructuras de la entidad verbal que tiene ante sí y "recibir" la referida "poeticidad", que dimana del texto.

Tal visión concuerda con los supuestos aceptados por los formalistas rusos, para quienes "la diferencia entre poesía y no poesía deberá ser atribuida a rasgos presentes en el lenguaje de la primera" y, por lo mismo, debe reconocerse "el valor autónomo de los signos" (92). Ya se ha comprobado, por lo demás, cuán errónea es esta visión del fenómeno poético, a propósito del ejemplo proporcionado por Mounin y que se transcribe más arriba. No es verdad, como lo demuestra dicho ejemplo, que una entidad verbal dotada de las características esenciales (estructurales) que supuestamente le conferirían un poder causal capaz de producir efectos poéticos, desempeñe necesariamente una "función poética". De esto se colige, en consecuencia,

no sólo la inexistencia de algo así como una "causa de poeticidad" de la que dependa el cumplimiento del poema, sino lo inapropiado de una teoría de la poesía que parta de una escisión radical entre la obra de intención poética y sujetos aislados, presuntamente independientes de la suerte de comunidades concretas de referencia.

Por último, en este examen crítico de la tesis de la "función poética" no se puede dejar de reparar una petición de principio. Sólo puede argüirse que un texto "funciona" poéticamente, tiene "poeticidad", cuando se concede de antemano que es un poema. A partir de textos asumidos como poemas comprobados, Jakobson emprende el análisis de sus formas, para terminar dando cuenta de una suerte de esencia intrínseca que les hace ser poemas. Cuando no es él mismo quien emprende el análisis en cuestión, recurre a autores que hacen más o menos lo mismo, con base en textos cuya índole poética no se discute. Así, la idea de "función poética" se sustenta en la identificación del "secreto" que hace que un poema sea poema. De esa manera, lo que se debe demostrar primero (la condición poética del texto con intención de tal, con base en las razones del caso) es tomado por Jakobson y, en general todos los teóricos esencialistas del poema -entre quienes habría que situar a los estructuralistas- como soporte y prueba supuestas de la demostración.

En consecuencia con lo expuesto, se infiere que el concepto de "función poética" -en su sentido jakobsoniano y en el que suponen los formalismos y estructuralismos- no puede actuar como criterio de decisión acerca de la condición poética del texto con vocación de poema.

17. Al contrario de lo que sucede con nociones como la de "función poética", la de "intención poética" sí puede actuar como criterio (parcial) de definición del carácter poético de un texto dado. Desde luego, como enseña el lugar común, la intención tampoco basta en este caso para decidir sobre la índole poética de un texto determinado, pero sí puede ser considerada como una condición primaria de posibilidad de la realización poética de tal texto.

No hay texto enteramente inocente, que no se dirija hacia un horizonte de realización, por sus conexiones con un entorno de referencia. Esta es una evidencia apreciable en toda composición verbal, sin excepción. Toda operación con palabras y en la palabra determina la naturaleza del texto que de ello resulte. Toda composición textual ofrece una materia verbal, que proporciona algo para algo y/o alguien. No importa si el primer "algo" es mera posibilidad de realización y no una esencia. Lo que interesa destacar, por el momento, es esa condición paradójica del texto poético que, sin manifestar una esencia absoluta, participa necesariamente ("poniendo algo") en un sistema de relaciones que da lugar a la realización del poema. De ese modo, el texto poético aparece como una apertura intencional hacia otra corriente de intencionalidad externa a él, procedente de determinada comunidad poética. Así, el texto con pretensión poética se da como posibilidad de encuentro, de confluencia de intencionalidades que se complementan mutuamente.

Como puede apreciarse, el concepto de "intención" es asumido aquí en un sentido amplio: como remisión o referencia del texto hacia los factores externos a él, que ponen a prueba su cumplimiento como poema. Cuando un texto ostente indicios claros de que ha sido propuesto o dirigido para ser probado como poema, en un espacio concreto de realización como tal poema, se dirá que evidencia una "intencionalidad poética". Así reconocer la intencionalidad del texto con vocación poética es reconocer que su eventual carácter de poema vendrá dado, tanto por los componentes y rasgos que manifiesta dicho texto cuanto por las condiciones externas de realización.

Así como resulta imposible sostener la idea de una esencia poética en términos de "evidencia poética", es igual de imposible negar la evidencia empírica de que todo texto propuesto para

probarse como poema delata una intención, una búsqueda de los referentes de su realización. Ahora bien, la "historia" concreta de la realización de cada poema, pone de manifiesto la articulación de un conjunto de intencionalidades, en el proceso de concreción del poema. Como no puede haber poema sin que se dé una obra creada y, por ende, sin la acción creadora del poeta-lector, y como tampoco puede pensarse en el poema sin una referencia a una comunidad, habrá que admitir que el proceso de cumplimiento del poema comporta la conjunción de tres intencionalidades referidas mutuamente: la del proceso creador protagonizado por el poeta-lector, la de la composición textual como tal y la que procede del resto de la comunidad poética. El creador crea algo a partir de algo y para algo y alguien, el texto ofrece algo en el marco de unas relaciones que deben conferirle pertinencia y donde desempeña un papel en pro de algo (es decir, en pro de metas de realización poética), la comunidad -a la que también, por supuesto, pertenece el poeta-lector- pone también "algo", que completa la acción del poeta-lector y determina la suerte del texto en tanto que obra de valor artístico o no. No es el momento de precisar esos "algo" de que se acaba de hablar. Por ahora, es suficiente con reconocer que ninguno de estos tres factores (los poetas-lectores, los textos, los lectores-poetas) tiene sentido visto independientemente. Su solidaridad aparece como una condición de necesidad, para que pueda darse el acontecimiento poético. Y dicha solidaridad no es gratuita, desorientada o determinada por órdenes de referencia esenciales, sustanciales, sino que se sustenta en el entrecruzamiento complejo de las mencionadas intencionalidades.

Aquí el problema es -hay que recordarlo- el criterio de decisión de la condición poética del texto con vocación de tal. Al menos parcialmente, la intención poética del texto puede ser uno de tales criterios. Sin embargo, no es fácil determinar qué texto y en qué casos manifiesta una intención poética. Pero el reconocimiento de esta limitación no puede derivar en conclusiones acerca de su eventual imposibilidad. De hecho, la dificultad en cuestión no alcanza a negar ciertas evidencias relativas al texto con pretensión poética, que pueden tomarse como puntos de referencia de la intencionalidad de la obra.

La primera de tales evidencias es una obra dotada de una textualidad ofrecida, puesta en contexto, para "algo". El texto no sale de la nada y si está presente, expuesto, es porque necesita estarlo, en aras de su concreción como poema. Este presentarse, este ofrecerse como presencia y como ente habla de por sí de un "referirse a", que constituye la base de su intencionalidad.

Pero la antedicha no es una característica específica, diferenciadora de lo que habrá de considerarse como obra poética o no. Cualquier complejo verbal, esto es, todo texto en tanto articulación regulada de palabras, puede cumplir con lo que se acaba de señalar y no evidenciar una genuina intención poética. En consecuencia, se vuelve imperioso determinar, dentro del orden de los textos, un elemento que apunte a su diferenciación como obra potencialmente poética. Es decir, se hace necesario poder de bulto una intencionalidad derivada -relativa a una especie de segunda intención-, para hacer patente una vocación poética que rebasa la simple intención de ofrecerse como texto, que trascienda la mera mostración como ente constituido a base de palabras. Mientras en el primer caso (o nivel) se trata de una intencionalidad que se conforma con el desempeño normal de los lenguajes vigentes, en el caso del texto referido a la meta de consumarse de algún modo como poema, será menester la ostensión de huellas de operaciones que apunten más allá de los marcos de la dinámica de los lenguajes. Por tanto, puede hacerse patente un telos más allá de los lenguajes, a partir de iniciativas creadoras en el seno de éstos. Y esto no sólo implica una distinción con respecto a las palmarias señas de otros entes textuales, sino que puede estar poniendo de relieve una intención plenamente definible.

Un texto sólo puede aspirar a la poesía, si se muestra como una relación especial con el orden semántico y pragmático de los lenguajes y, con ello, anuncia su entrada en el dominio de lo

extraordinario lingüístico. En principio, la obra no oculta nada, más bien es pura mostración y sólo en este mostrarse como composición que asume una relación específica con los lenguajes está la primera clave de su intención. La inserción del texto en un ámbito extraordinario de los avatares de los lenguajes es obra de los procesos de composición. Pero ésta no es sino articulación intencional de materia verbal y se presenta como un artificio que introduce algo no prescrito en las conexiones de los hablantes con los lenguajes. Hay en los textos con pretensión poética una necesaria intención de diferenciación, con respecto a los modos corrientes de darse los lenguajes. Ya Hegel llegó a descubrir que "la comprensión y el lenguaje poéticos" tendrían que darse a pesar de "una condición de vida y expresión prosaica", separándose del "discurso común" (93). Sin embargo, no es segura la legitimidad de llamar "desviación" o "transgresión" a esto que aparece como condición de necesidad del poema. Al menos, nada autoriza a aceptar que las operaciones de artificio verbal den razón por sí solas del poema. Ahora bien, al margen de cuál sea el nombre más adecuado para designar a este requisito de toda expresión con vocación poética, lo importante es que se da como evidencia y se presenta, en primer término, como el modo concreto de darse la composición, la sintaxis, del texto. En esto radica la importancia de observar los rasgos formales y los demás elementos ostensibles de la obra con vocación poética. No para buscar en ello los rasgos de una pretendida esencia poética -como hacen los formalistas, estructuralistas y demás estudiosos afines de lo poético-, sino para hacer notar una intención distinta a la del "discurso común" de que habla Hegel. La presencia de determinadas clases de tropos, palabras, giros sintácticos, trucos retóricos, etc., en un complejo verbal, induce cuando menos a la sospecha de una intención extraordinaria que abre, por su parte, las compuertas a un juicio relativo a su potencial poético. Cuando Martín Adán compone el extenso poema "Escrito a ciegas" con fragmentos como éste:

¿Quieres tú saber de mi vida?
Yo sólo sé de mi paso,
De mi peso,
De mi tristeza y de mi zapato. (94)

ofrece a la más primaria intuición un complejo de signos que palmariamente "quiere" ser poético.

Por otra parte, la intención poética también se hace patente en el proceso mismo de composición textual. La composición no puede ser un milagro instantáneo; requiere de una combinación de elementos y una conjunción de actividades, en medio de situaciones y factores contextuales diversos. Cada texto se forja en una especie de labor de taller y los rastros de martillazos, recortes, claveteos, esmerilados..., que en la práctica no puede ocultar la composición. Ninguno de tales procesos es gratuito (ni siquiera cuando se les considera, no sin error, como enteramente arbitrarios). Tienen un sentido, que no puede ser sino el de proponer una entidad textual con las peculiaridades que lo diferencian claramente.

Aparte de las operaciones textuales y sus consecuencias, también las declaraciones expresas del creador son pistas de intencionalidad. El poeta-lector puede proclamar la intención poética de su obra, al margen de sus características formales, semánticas, etc. Desde luego, las declaraciones de intención del poeta-lector pueden resultar patéticamente endebles, sobre todo ante el poder de ostensión del texto en sí. Sin embargo, nada autoriza en principio a desechar la manifestación de intención de lo que comúnmente se conoce como "autor".

Contra lo que sucede con los criterios poéticos de la belleza, el placer, la función poética, etc - que sólo pueden tener sentido sobre una base esencialista-, el de la intención poética se conforma llamar la atención sobre un tipo de ente que, dado lo que delatan sus características, podría ser o está en camino de probarse como poema.

18. Conforme a lo dicho en las secciones que integran el presente capítulo, se pueden adelantar las siguientes conclusiones:

a) No existe ninguna realidad inmanente al texto (llámese "belleza", "sublimidad", "musicalidad", "placer del texto", "función poética...") con pretensión poética, que por sí sola haga de éste un poema. En otras palabras, no existe una esencia poética que permita universalizar como criterio a ninguna de las posibles afecciones, consecuencias o comportamientos de determinado texto con intención poética en una comunidad de referencia.

b) Ningún atributo identificable, en un texto dado, como bello, sublime, placentero, formalmente riguroso, etc. basta para juzgar positivamente acerca de su condición poética. Ello se debe a que conceptos como el de belleza, sublimidad, placer, musicalidad elevada y afines sólo pueden operar como criterios parciales y subjetivos, como un elemento más en una compleja red de factores que deciden la condición poética de un texto dado.

c) Si ninguna referencia criterial preestablecida basta para asignarle condición poética a un texto dado, se debe superar lo que el lenguaje ordinario designa irreflexivamente como "poema". En su lugar deberá asumirse que determinado texto puede ser efectivamente un poema, cuando manifieste las siguientes condiciones:

- ser un complejo verbal articulado según ostensibles intenciones estéticas;
- constituir una entidad diferenciada que se "propone a", que se "dirige a" (una comunidad de referencia);
- ser una plataforma limitada de realidad, que hace posible el encuentro de una intencionalidad "interna" (vinculada al propio texto) con intencionalidades "externas" (procedentes de determinada comunidad de referencia);
- darse como una entidad textual provisionalmente poética, que posibilita los procesos y situaciones necesarios para su realización como poema e interviene en ellos.

NOTAS

- (1) G. Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, p. 77.
- (2) Aristóteles, *Poética*, p. 2.
- (3) E. Levinas, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, p. 91.
- (4) O. Paz, revista *Vuelta*... nov. 1990, p.
- (5) O.M. Brik, "Ritmo y sintaxis", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p.111.
- (6) B.V. Tomashevski, "Sobre el verso", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 123.
- (7) Citado por I. Tinianov, *El problema de la lengua poética*, p. 21.
- (8) T. Navarro Tomás, *Manual de entonación española*, p. 18 y ss.
- (9) E. Nicol, "Musicalidad de la poesía. El origen sonoro del hombre", en *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, p. 50, 54, 55.
- (10) Cfr. J.L. Borges, "La metáfora", en *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, No. 194 (Nueva época), p. 2.
- (11) Cfr. T. Navarro Tomás, op. cit., p. 16.
- (12) E. Nicol, op. cit., p. 50.
- (13) O. Brik, op. cit., p.111.
- (14) V. Shklovski, "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 70.
- (15) A.G. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, p. 90.
- (16) Ibid., p. 90-91.
- (17) Ibid., p. 89.

- (18) E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, p. 67.
- (19) *Ibid.*, p. 67.
- (20) *Ibid.*, p. 83.
- (21) *Ibid.*, p. 84.
- (22) *Ibid.*, p. 32.
- (23) A propósito, v. Longino, *De lo sublime*, p. 19 y capítulos ahí señalados; asimismo, A.J. Cappelletti, *op. cit.*
- (24) E. Burke, *op. cit.*, p. 29.
- (25) *Ibid.*, p. 97.
- (26) *Ibid.*, p. 93.
- (27) *Ibid.*, p. 29.
- (28) *Ibid.*, p. 42.
- (29) *Ibid.*, p. 53.
- (30) *Ibid.*, p. 57.
- (31) *Cfr.* E. Kant, *Critique de la faculté de juzgar*, p. 129 y ss. Una interpretación fecunda de la teoría kantiana de lo bello y lo sublime es la que contiene *La filosofía de la imaginación* de María Noel Lapoujade.
- (32) A. Shopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 164.
- (33) *Ibid.*, p. 164.
- (34) *Ibid.*, p. 164.
- (35) G.W. Hegel, *Estética*, t. 8 (La poesía), p. 26.
- (36) *Ibid.*, p. 34.
- (37) *Ibid.*, p. 39.
- (38) *Ibid.*, p. 39.
- (39) *Ibid.*, p. 39.
- (40) E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 28.
- (41) *Cf.* H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. En este texto Gadamer intenta un rescate de las concepciones más influyentes de lo bello, en la historia de la filosofía, desde Platón hasta Heidegger, pasando por la filosofía medieval, Kant, Hegel...
- (42) J. Sabines, *Nuevo recuento de poemas*, p. 129.
- (43) E. Nicol, *La experiencia poética. Metamorfosis de lo real*, *loc. cit.*, p. 73.
- (44) S. Tooge, "6 de agosto", en *Un rebaño bajo el sol. Poesía japonesa moderna*, p. 247.
- (45) E. Trías, *op. cit.*, p. 27 y ss.
- (46) *Ibid.*, p. 29.
- (47) S. Freud, *Lo siniestro*, p. 33.
- (48) *Ibid.*, p. 52 y 53.
- (49) *Ibid.*, p. 45.
- (50) E. Milán, p....
- (51) Ch. Baudelaire, "El examen de media noche", en *Las flores del mal*, p. 94.
- (52) S. Freud, "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, t. , p. 135.
- (53) *Cfr.* R. Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, donde se hallará un compendio de párrafos independientes y aforismos, cuyo centro parece ser la posibilidad de "juzgar un texto según el placer" (p. 24).
- (54) Citado por E. Cassirer, en *Mito y lenguaje*, p. 102.
- (55) "...poetas y pintores siempre han tenido la misma facultad para toda clase de audacias; ya lo sé; y esta licencia, dado que la quiero para mí, de buena gana la concedo a los demás"; y "al igual que la pintura es la poesía: algunas de ellas captarán más tu atención si estás cerca; otras si estás más lejos; a esta le gusta la oscuridad, esta otra quiere que se la contemple a la luz del día y no teme la crítica aguda de ningún juez; ésta gusta una vez, esta otra diez veces seguidas".

Introducción a *Laocoonte*, p. 25 y 26.

(56) Cfr. Aristóteles, *Poética*, p. 18 y nota 221 de A.J. Cappelletti relativa a la frase aristotélica transcrita.

(57) E. Barjau, *loc. cit.*, p. 26-27.

(58) *Ibid.*, p. 27.

(59) A. G. Baumgarten, *op. cit.*, p. 52.

(60) G.E. Lessing, *Laocoonte*, p. 165.

(61) *Ibid.*, p. 165.

(62) *Ibid.*, p. 166.

(63) Citado por A. Breton, "Lo uno en lo otro", en *Magia cotidiana*, p. 47.

(64) E. Pound, *El arte de la poesía*, p. 8.

(65) A. Bretón, *Magia cotidiana*, p. 48.

(66) *Ibid.*, p. 49.

(67) *Ibid.*, p. 56.

(68) Cfr. U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, p. 167.

(69) *Ibid.*, p. 228.

(70) E. Nicol, "La experiencia poética. Metamorfosis de lo real", en *Formas de hablar sublimes*, p. 69.

(71) Cfr. U. Eco, *op. cit.*, p. 167.

(72) E. Cassirer, *op. cit.*, p. 95.

(73) F. Nietzsche, "Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral", *Revista Venezolana de Filosofía*, N° 24, p. 57 y ss.

(74) Cfr. p. e., J. Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*.

(75) Cfr. P. de Man, *Alegorías de la lectura*.

(76) Cfr. M. Heidegger, *Identidad y diferencia*

(77) P. de Man, *op. cit.*, p. 136.

(78) D. Davidson, "¿Qué significan las metáforas", en *De la verdad y de la interpretación*, p. 246.

(79) *Ibid.*, p. 245.

(80) Ambos ejemplos han sido tomados de la selección presentada por H. Senegal, en la revista *Japónica* No. 4, p. 7.

(81) G. Mounin, "La poética de Roman Jakobson", en *La literatura y sus tecnocracias*, p. 63.

(82) R. Jakobson, *Lingüística y poética*, *pasim*, p. 32-40.

(83) "La dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte: ella gobierna, determina y transforma los demás elementos"; R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, p. 77.

(84) J. P. Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, p. 26.

(85) R. Jakobson, *Lingüística...*, p. 40.

(86) "Si la poeticidad, una función poética de carácter dominante, aparece en la obra literaria hablaremos de poesía", R. Jakobson, *Huit questions...*, p. 46.

(87) G. Mounin, *loc. cit.*, p. 56.

(88) Cfr. T. Segovia, *Poética y profética*, en especial el cap. 6, "Poética doctrinaria", p. 143 a 169.

(89) G. Mounin, *op. cit.*, p. 60. CONFIRMAR ESTO CONFIRMAR ESTO CONFIR

(90) "(uno) de los más bellos ejemplares de la perfección formal de la lengua francesa", G. Mounin, "De la lecture a la linguistique", en *La communication poétique précédé de Avez-vous lu Char?*, p. 23.

(91) R. Jakobson, *Lingüística...*, p. 32.

(92) F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, p. 53.

(93) G.W.F. Hegel, *op. cit.*, t. 8, p. 41.

(94) M. Adán, *Antología* (Material de lectura), p. 14.

CAPITULO III

¿QUÉ CLASE DE COSA ES UN POEMA?

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

- el lugar que ocupa el poema en el orden del ser;
- las características de la realidad constitutiva del poema.

Las líneas subsiguientes habrán de dar cuenta de estos problemas.

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

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

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

- ¿en qué consisten los elementos que constituyen el texto poético?
- ¿sobre qué base se da su articulación mutua, en aras de la configuración material de la obra poética?

22. La obra poética -que, según se ve, se presenta como "cosa poética"- es un compuesto de elementos. En primer lugar, dichos elementos son palabras, signos de puntuación, espacios en

blanco, pausas en cierta clase de preferencia... Pero no se trata de signos muertos, amontonados sin ton ni son. Al contrario, el texto poético se presenta como un conjunto de signos articulados conforme a determinada intención. Por eso, en él ninguna presencia es gratuita. Unas palabras haciendo de título, un verso o una línea sin medida prefijada, una forma canónica o una sucesión libre de frases, unos signos de puntuación o su ausencia deliberada, un claro que invoca al silencio... en fin, todo lo que se preste para la relación de cosas fundante de la cosa que también es el poema desempeña un papel determinado en el texto poético.

22. La caracterización del texto poético como cosa, en el sentido de una articulación estable y unitaria de elementos, fractura de entrada el esquema metafísico a que responde el hilemorfismo aristotélico. La cosidad del texto no viene dada por una materialidad informada. Tampoco radica en que dicho texto actúe como centro unificador de percepciones diversas (idea kantiana de la cosa) ni en que el texto en referencia opere como mero sustentáculo de determinados atributos. La realidad (a su modo) cósmica de la obra poética se presenta como algo bastante más complejo, desde el momento en que aparece radicando en una composición unitaria de entidades. (1)

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

A su primer suspiro,
nadie tendió la mano;
sólo el abismo. (2)

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

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

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

Desde la insurrección vanguardista, el poema propende a ofrecerse como un "decir" dicho justamente en el "cómo decirlo", esto es como ente unitario, que desconoce toda presunta disyunción en formas, por un lado, y contenidos, por otro. Desaparecen las diferencias entre textos, según la manera de informar contenidos. Ya no es una específico del poema el que

presente una peculiaridad irreductible en la información de los llamados contenidos. Luego la entidad del poema no se sustenta en el supuesto de contenidos y formas poéticos ni en el supuesto de una conjunción de ambos.

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

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

De la primavera lóbrega
Del ser
No me preguntes más,
Que ya no sé... (3)

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

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

- a) El poema, en tanto que ente unitario, qua cosa, no puede ser signo propiamente dicho, en rigor no representa ni significa nada, pese a su materialidad sgnica.
- b) Entre los lenguajes (erario de los signos verbales) y el poema se da un tipo de relación específica, distinta a la que los juegos de lenguaje permiten entre los signos y los significados (tema que será abordado en el capítulo IV).

25. El texto poético aparece como cosa peculiar, a pesar del contenido a que puede referir su material verbal. Es evidente que resulta imposible desvincular totalmente la obra poética de una posible función ilativa de las palabras que lo conforman. Pero también se ha podido entrever que anclar a la obra poética en dicha referencialidad comportaría obtener o anular su realización como

poema. Mientras el texto continuara siendo significado -esto es, contenido- no podría coronarse como poema y permanecería inscrito en el reino de los discursos con un sentido distinto al poético. Así pues, sólo parece posible concebir la posibilidad misma del poema, en la medida en que el texto-poético abra cauce a una suspensión del contenido que encierren sus palabras. (4)

La referida suspensión deberá suponer necesariamente un contenido a ser puesto en suspenso, como condición de realización del poema. Así, el contenido de que se viene hablando es condición y fundamento primario del poema, pero lo será realmente en tanto que se dé o se presente de tal modo que pueda ser trascendido como tal contenido y dar paso a su superación el poema.

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

RADAR EN LA TORMENTA

Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
el poema aterriza en la pista, a ciegas,
(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia y, al detener sus turbinas,
descienden
de él, pájaros aliviados de la muerte: las palabras. (5)

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

26. Pero hay otra forma de entender el concepto de "contenido", con mayores pretensiones ontológicas. Es la que consiste en reconocer una substancia poética objetiva y absoluta, presente en el mundo. Conforme a esta idea, los poemas concretos serían obras cuya causa sería la substancia referida y, por ende, estarían esencialmente constituidos por ella. Gorostiza expresa claramente esta posición, cuando aduce que "me gusta pensar en la poesía... como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior". Según esta visión, "la substancia poética... sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta y manifiesta en el objeto que habita". (6)

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

valga decir, desde una posición como la del "creacionismo" que enarbolaba Huidobro y que, con las variantes del caso, ha arraigado más hondamente en la poesía y la crítica poética contemporáneas.

Ahora bien, no basta con ser propuesta, para que una tesis sea verdadera. El esencialismo extremo al estilo de Gorostiza -como todos los esencialismos- propende cuando más a una petición de principio, toda vez que no puede sustentarse en una demostración de la existencia de una substancia poética en sí. De modo, pues, que la entidad del poema no puede sustentarse en un referente indemostrado de realidad, como la mencionada esencia poética universal.

27. Si ninguna de las acepciones del vocablo "contenido" sirve para asignarle a éste el carácter de fundamento definitivo de la entidad del poema, cabe preguntar si podrá servir a tal fin alguna de las que puedan conferírsele a la voz "forma".

En los dominios de la crítica de poesía, el concepto de "forma" parece haber perdido toda la carga eidética que se le asignaba, al menos, desde la metafísica platónica. Definitivamente, la noción de "forma" en poesía o, más precisamente, el término "forma poética" no responde a las morfai o species del viejo legado ontológico de estirpe platónica y también aristotélica. En poesía, las formas han sido desustancializadas. En el presente, no parece operar una idea de forma disociable -en su supuesta absolez- de concreciones poéticas puntuales. Sin embargo, no por ello será posible liberar enteramente a la noción de forma de cierta sombra metafísica ni, por tanto, de la tentación de ver en los aspectos de disposición formal de la palabra una suerte de razón que en último término dé cuenta del poema.

A propósito, resulta pertinente tomar en consideración el sentido inverso al proceso desustancializador de la idea de forma, que ha distinguido a las diversas derivaciones del concepto de "estructura". En efecto, toda obra poética se articula necesariamente con base en una estructura intencional. Resulta lógico que la crítica estructuralista haya convertido esta premisa en el leit motiv de sus investigaciones, en función de una epistemología adecuada. Pero, como observa Eco, en el seno del estructuralismo se suscitó una evolución, entre cuyas consecuencias se cuenta una sustancialización (una "ontologización" dirá Eco) de la noción de estructura. Esta perspectiva obliga a lecturas en razón de las cuales toda "estructura superficial" debe responder necesariamente a "el Código de los códigos... el ur-system que, presente en toda manifestación semiótica, reafirma su principio secreto" (7). Esta reivindicación de una estructura última manifiesta una identidad esencial con la idea de "contenido poético" entendida como sustancia objetiva y, por lo mismo, se presenta como la otra cara de la moneda del trasiego del antiguo fundamento eidético desde el concepto de "forma" al de "contenido".

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

28. Al negar a la forma el carácter de razón última de la entidad del poema, no se está desconociendo su importancia como dimensión inevitable de su realidad. Al contrario, se impone reconocer el hecho de que la obra poética se presenta prima facie como exterioridad, como la forma externa (e intencional) de un complejo verbal unitario. La primera manifestación de la obra poética es como imagen sónica, como una concreción verbal pura y como una suerte de peculiar icono. Así, lo único que se aprecia al presenciar el texto poético es una forma, entendida como exterioridad pura y nada más. Tan es así que, en realidad, no sería dable establecer ninguna diferencia esencial entre un texto apegado al canon de la redondilla típica (cuatro octosflabos, con

rima ABAB) y un caligrama como los que compuso, v.g., Tablada, ajustándose al molde de ciertos caracteres chinos. Ambos ostentan, en principio -tal como lo hace, desde luego, el poema libre o incluso el poema en prosa- una presencia exterior, una imago, una figura icónica. Así, el poema se aviene con la idea aceptada por Deleuze -siguiendo a los estoicos- de entidades que consisten en "efectos de superficie". (8)

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

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

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

31. A la paradójica realidad de que el texto poético es un signo -en tanto que articulación unitaria de signos-, que sólo puede realizarse como poema en la medida en que no refiere ni representa nada, esto es, en tanto que pueda superar su carácter sígnico, se suma nueva paradoja: el texto poético aparece como una entidad (9), en virtud de una materialidad insoslayable (lo cual explica su inevitable condición de ser disponibilidad), pero sólo puede realizarse como poema si su cosidad es superada por la apertura a procesos de realización inconcebibles en una determinabilidad pura y necesaria.

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

- que no es física (en el sentido de que no está constituido por una sustancia natural, increada), sino obviamente cultural;
- que logra articularse como existente particular, con entidad propia;
- que, como tal, está sujeto a cierta clase y posibilidades de determinación;
- pero que tal determinabilidad no puede salirse del horizonte ontológico que le es propio (el cultural) y, por tanto, nunca puede tratarse de una disponibilidad instrumental; y

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

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

- verbalidad del texto poético
- composición, sintaxis adecuada y única
- carácter unitario
- conjunción de graffa y sonido
- retórica poética (incluyendo toda materia verbal "accesoria", como preposiciones, conjunciones y otras partículas...) (10)
- signos de puntuación y otros connotadores textuales (como palabras en negritas, cursivas, versales, etc.)
- silencios, claros, blancos
- disposiciones gráficas extra-sintácticas (como en el caso de los poemas concretos, los caligramas, los grafopoemas, etc.)
- metro, rima, ritmo (cuando se trate de textos que los posean)
- etc.

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

Por lo demás, los elementos que se acaban de indicar constituyen las señales exteriores (presenciales) de una corporeidad especial (esto es, de una manera de estar-ahí, ocupando un espacio), de una obstancia peculiar, de una vocación de permanencia (y, por tanto, una temporalidad) propias del texto poético. Desde luego, esta corporeidad y, por ende, espacialidad de la obra poética, contrastan con la incorporeidad o transespacialidad que supone el proceso general de realización del poema. Todo eso es lo que, por otra parte, ha permitido hablar del "poema-objeto", por ejemplo, en relación con obras representativas de la poesía concreta. De hecho, un momento privilegiado de la existencia del texto poético es cuando se ofrece como presencia, en tanto que objeto y exigencia de atención. Aunque sin perder de vista los matices que le confiere el contexto en el que está expuesta, ésta es una idea con la que básicamente se identifica Machado, cuando sostiene que "un poema es... antes que nada un objeto propuesto a la contemplación del prójimo." (11)

33. Como podrá apreciarse, la determinabilidad de la materia del poema no se funda en ninguna sustancia, sino en una simple virtualidad. Más que como una sustancia, el texto poético aparece como una subsistencia, como una existencia independiente de los procesos de su configuración textual, al mismo tiempo que determinado por procesos extratextuales de realización. No hay fondo sustancial de las presencias que constituyen la presencia unitaria que se asume como obra

poética. No hay, pues, un eidos de la composición textual, que dé cuenta de su naturaleza poética.

En consecuencia, la entidad del poema se concreta en términos de condiciones internas (intra-textuales) de una posibilidad de determinación y realización, que se proyecta al contexto de la obra poética. La materia del poema es pura posibilidad abierta a una determinación exterior. La materia poética se muestra como un vector, una tendencia que debe arraigar en los lenguajes, mientras opera la realización poética del texto con vocación de poema. En definitiva, el texto poético no es más que una presencia abierta y lanzada a la integración positiva de situaciones poéticas (y, en general, culturales) y a su inserción en una comunidad poética o, en su defecto, a la generación de ésta.

34. Más que en una sustancia, la materialidad del poema parece basarse en su radical relacionalidad. El texto poético sustenta su existencia en relaciones variables de elementos (y. sección 32). A su vez, la entidad resultante de esas relaciones potencia conexiones con otros elementos presentes en su entorno ontológico de referencia. Así, el texto poético se manifiesta como un "espacio poético", como un campo de relaciones ad intra y ad extra, como punto de encuentro de tramas plurales de conexiones, más allá de una esencia determinable y determinada. La realidad poética de un texto, su condición de poema o no, dependerá del modo como dicho texto expresa y suscita tales conexiones. (12)

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

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

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

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

- a) no está para representar nada;
- b) no es una realidad de segundo grado;
- c) salva toda posible escisión entre cosa y significante; y
- d) pese a su materialidad especial (verbal), puede entablar una relación de igualdad y paridad con las demás cosas del mundo (punto que se tratará en detalle, en el cap. VI).

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

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

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

39. Por otro lado, reconocer la condición cósmica del texto poético supone tener presente un proceso de diferenciación, una trayectoria de ruptura con la indistinción de la palabra poética, con respecto a los lenguajes. En realidad, el fondo ontológico de toda poiesis, de toda creación intencional de obras poéticas, a partir de la única fuente material concebible (los lenguajes), es precisamente esta voluntad de distinción. En el léxico de la metafísica clásica, se hablaría de la individuación del poema. Asumiendo provisionalmente ese vocabulario, convendría señalar que

el principio de individuación de la "cosa poética" sería su forma externa, el modo concreto de darse y presentarse la articulación de la materia verbal del texto poético.

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

- a) Como ausencia objetiva de voz y sonido; es decir, como no- percepción de ninguna onda sonora.
- b) Como resultado de una voluntad humana de callar, de enmudecer o resignar toda sonoridad expresiva o comunicativa.
- c) Como lo que está antes y después de toda preferencia, toda manifestación y realización verbal o musical (incluyendo en ese orden de fenómenos a las pausas en el discurso verbal o en la pieza musical).

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

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

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

- El proceso de diferenciación del ente poético con respecto a los lenguajes. Supuesto que el silencio es el límite de toda preferencia, es dable pensar que contournea al texto poético, de cara al discurrir de los lenguajes.
- El proceso de distinción de la cosa poética con respecto a los demás existentes. El poema sólo es posible en la medida en que aparezca como entidad diferenciada por los límites del silencio. Para decirlo metafóricamente, el poema sólo puede darse como piélago rodeado por las aguas del silencio. Así, el silencio se manifiesta como el fondo sobre el que destaca materialmente el poema.
- La estructuración del texto poético. De hecho, componer la obra poética consiste en lograr un equilibrio adecuado entre la materia verbal y el silencio.

41. El modo de ser del poema -es decir, el hecho de que implica necesariamente un encuentro de concreciones verbales con factores extraverbales de realización- pone de relieve una serie de

características del texto poético; a saber:

- a) En su configuración "material", el texto poético se presenta como un compuesto verbal que configura una unidad cerrada, surgido tras un proceso de textualización. No hay poema que previamente no sea un texto; es inconcebible un poema de una sola palabra. Por su parte, ya Aristóteles, en su *Poética* (cap. 7), había destacado el carácter holístico del texto poético. Ahora bien, dicha completitud del texto poético no descide su apertura a factores contextuales de realización. De ese modo, la obra poética aparece como una entidad cerrada de cara a lo que internamente la constituye y abierta ante lo que le reclama y le espera en su entorno de referencia y realización. De hecho, el texto poético se da como espacio relacional por antonomasia, como topos en el que confluyen fuerzas intencionales diversas (tanto las que proceden del poeta-lector, como las que se originan en el contexto comunitario).
- b) Aunque el texto poético se presenta como un ente "materialmente completo", no puede ser asumido como una realidad definitiva. De cara al cumplimiento del poema, el texto poético se manifiesta como una realidad virtual, mera posibilidad e intencionalidad (remisión a una realidad distinta de sí). Todo poema completa su realización, en un horizonte ontológico ajeno a la materialidad de su componente textual.

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

43. No existe palabra absoluta, así como no puede haber algo como un "color absoluto". Cada color aparece en algo y está determinado por ese algo, al tiempo que también lo determina a él en tanto que cualidad que lo constituye. El texto poético es uno de los dominios de manifestación de los lenguajes, donde éstos pueden darse y mostrarse con plena integridad. La obra poética implica una materia verbal en situación y con una vocación de realización poética, que apunta hacia una absolutización de la palabra. Este proyecto no se realizará nunca y probablemente radique en ello la voluntad de recurrencia del poema (16). En ese sentido, puede entenderse el poema como componente de un proceso fallido, pero paradójicamente enriquecedor, dirigido a liberar a la palabra de todo condicionamiento. El poema no satisface plenamente tal auto-exigencia, pero al menos alcanza las cotas de trascendencia posibles (si se consiente en hablar así), en un horizonte ontológico ajeno a los absolutos, como el mundo presente. No es posible saber a ciencia cierta de lo que es capaz la palabra, pero sí se puede percibir esta puja de la palabra por absolutizarse y lograr en ello lo que ningún otro género de palabra podrá: rebasar los límites del significado y el sentido, aun cuando nunca consiga zafarse de las determinaciones inherentes a todo lenguaje. A riesgo de cometer un exceso teórico, sería posible parafrasear a Sartre, diciendo que hay una especie de "pasión inútil" de los lenguajes conectada con la ambición absolutizante que se percibe en la palabra poética. El poema se presenta, pues, como el ámbito ontológico donde se des-realiza todo valor o función asignable a los lenguajes, que no se identifique plenamente con los procesos de su realización como tal poema.

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

muchos otros (166)). Si se parte del supuesto de que el metro, el ritmo y la rima, junto con un contenido adecuado, son de hecho el poema, cae de suyo identificar a éste como un fenómeno configurado por la sucesión de percepciones y afectos de la sensibilidad de quien se disponga a actualizarlo como obra de valor estético. En tal caso, el tiempo es considerado como mera continuidad cronológica. Ahora bien, reconocerle una importancia decisiva a esta forma de presentarse el tiempo en el ámbito del poema equivale a aceptar una esencia poética, lo cual ha sido rechazado en las presentes reflexiones. No hay razón para hablar de esencias poéticas y, por consiguiente, el tiempo no puede ser la esencia del poema. Esto no debe entenderse como una negación de la necesaria presencia del tiempo en el proceso general de realización del poema. Sin embargo, es evidente que tal presencia del tiempo no es privativa del poema; y, en lo que concierne a los momentos concretos de la realización de éste, el desarrollo de la duración debe darle paso al acontecer poético y, con ello, a un tiempo situacional, un modo específico de la situación (esto es, la red concreta de relaciones) que, bajo determinadas condiciones, posibilita el evento poético. Esto último implica, por su parte, un rechazo a la tesis del instante poético como tiempo propio del acontecimiento poético. De manera similar a como se ha procedido ante la noción de un tiempo poético sucesivo, se descarta ahora el supuesto de una especie de paréntesis de eternidad en el tiempo lineal. Esta es una operación teórica congruente, porque sólo puede tener sentido hablar de esa imposibilidad que suele darse en llamar "instante", bajo la referencia tácita o explícita, consciente o no, de un desenvolvimiento crónico, sucesivo. Así pues, el único modo de darse el tiempo relevante para el poema es el tiempo del acontecimiento poético, el tiempo en situación, más allá de la mera duración, la sucesión de momentos asociados a la conformación textual de la obra poética. Por otra parte, esta condición situacional del tiempo propio del poema resitúa los nexos entre las diversas direcciones creativas que se encuentran con motivo del texto poético. En el contexto de la situación pierde sentido hablar de un "antes" y un "después", se torna supérflua la tradicional escisión que enfrenta a la escritura de la obra con los procesos colaterales de realización del poema. El carácter procesal y situacional de las concreciones de éste comporta una diferenciación de momentos poéticos, en el marco de una situación dada. En el centro del proceso poético no será posible hallar antecedentes y consecuentes "puros" (como si se tratara de una cadena causal mecánica), sino interrelaciones complejas enmarcadas por una finalidad (poética), que define un horizonte temporal.

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

Esto es lo que permitirá caracterizar al poema como una realidad histórica, al tiempo que

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

Ahora bien, para que lo antedicho ocurra debe darse un grado reconocible de persistencia de los rasgos más identificables con una materialidad del texto poético. En realidad, éste se manifiesta como la condensación de una expresión verbal con vocación de permanencia, interesada en persistir desde un principio y hasta donde le sea posible. Sin la posibilidad de permanecer -aunque sea en virtud de las bases materiales obviamente endebles del texto poético- no se podría afirmar que "el poema no muere por haber vivido: está hecho para renacer expresamente de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser", como lo hace Valéry. (18)

45. Entre lo que define la intencionalidad del texto poético (Cf. cap. III, sec. 41) está el hecho de que es obra creada. Como tal, el texto poético va en busca de las condiciones, procesos y sujetos de su realización poética, más allá del cumplimiento de alguna eventual función representativa. En ese sentido, el texto poético no sólo se da como cosa creada, sino también como ente propiciatorio de eventos y relaciones, que habrán de derivar en realidades (como el poema, con todas sus secuelas) de pleno valor ontológico. Así pues, el texto poético se da como intencionalidad que sale al encuentro necesario de otras intencionalidades.

46. Reconocer la intencionalidad del texto poético supone:

- tener presente la condición dinámica de su realidad (no es sostenible la imagen del poema como "acto puro", sino como procesos adecuadamente articulados de realización);
- observar la conjunción de una insuficiencia ontológica relativa, junto con una "capacidad ontológica", que garantiza su permanencia y la posibilidad material de su realización;
- aceptar que, en último término, la realización plena del poema remite a condiciones y situaciones externas a la obra poética en sí, aunque ésta tenga que darse necesariamente, a tal fin.

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

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

- un contexto comunitario conformado por los poetas-lectores y los lectores-poetas.
- la educación poética de los poetas-lectores y de los lectores-poetas.
- las trayectorias personales de los integrantes de la comunidad poética.

- un contexto histórico y cultural general.
- procesos concretos de creación poética.
- letras, palabras, expresiones y demás signos únicos, exclusivos.
- infraestructuras de realización material de lo poético (talleres, máquinas y aparatos diversos, instalaciones y equipos de la más variada clase).
- procesos de promoción y reinserción del texto poético en la comunidad poética de referencia. Tales procesos se sustentan, por su parte, en una determinada cultura e infraestructura editorial.
- procesos complementarios de recreación del texto y de realización del poema (asimilación, actualización y reactualización, evaluación estética, relaciones intersubjetivas, expresiones críticas, encuentro de intencionalidades poéticas diversas, etc., con respecto al texto poético).
- condiciones diversas de admisión y dinamización del texto (comunidades poética activas, tradiciones, expectativas poéticas, estructuras destinadas a la labor crítica, modas, dispositivos de revaloración o negación de sus pretensiones estéticas, etc.).
- situaciones de realización del poema (pre-textuales y post-textuales).

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

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

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

Si se admite lo que se acaba de señalar, habrá que aceptar también que ninguno de los rasgos externos de la obra poética es en sí mismo esencial al poema y que su carácter de tal se pone a prueba en el horizonte de las condiciones generales (intra y extra-textuales) de su realización como poema. En consecuencia, presencias tales como la palabra eufónica, determinado parámetro retórico, la simetría, el verso, la rima, etc. tienen una importancia indiscutible como constituyentes del texto, como señales de una intención y de la consiguiente posibilidad de la realización del poema, pero no son esenciales para tal fin; es decir, no resultan en poema por sí solos. De hecho, todos los rasgos formales, exteriores, del texto con fundada vocación poética está determinados por su campo extra-textual de realización. A esta evidencia responde justamente la naturaleza intencional de toda obra poética. Al respecto, se puede examinar, a modo de ejemplo, el caso del verso. En la época del predominio de las formas canónicas, el verso aparece como una "unidad rítmica disociada de la unidad sintáctica" (20), según la apreciación de Amado Alonso. En la era del verso libre, del poema en prosa y otras heterodoxias formales, la tendencia constante es a una correspondencia entre la sintaxis y el ritmo. Esta clase de hechos da cuenta de una interdeterminación comunidad-texto poético, en la que aquélla dicta la última palabra. La condición intencional de la obra poética se atiene a esta realidad.

50. El caso del poema en prosa comporta algunos problemas; de cara a lo afirmado en el punto anterior. En verdad, el poema en prosa renuncia a los rasgos distintivos del texto poético, que delatan su carácter intencional. No obstante, si no hubiera algo que lo distinguiera en todos los sentidos concebibles (como obra poética, como composición de índole distinta de los discursos ordinarios, etc.) no sería dable la diferenciación que efectivamente admite. Si un texto es asumible como poema en prosa y no otra cosa es porque algo ostenta en su forma-contenido, que posibilita la distinción en referencia. No basta, por ejemplo, con la declaración explícita del autor en cuanto a que pretende ofrecer un poema -pese a que la forma del texto induzca, en principio, a la duda o incluso a la certidumbre en contra. De hecho, en este punto, las declaraciones del autor sobre la obra que él ha creado -pero sobre la que no tiene más derechos que cualquier otro miembro de la comunidad poética a que pertenece (21)- pueden ser fatalmente contraproducentes. La intención poética tiene que evidenciarse desde la obra misma, con base en algo que se muestra en su configuración textual. ¿Qué puede ser ese "algo", en el caso del poema en prosa? Tal vez ayude a responder a esta pregunta el examen de este texto:

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

Estas son las primeras líneas de un largo texto de Luis Rosales (21) que, según cierta tradición, casi no presenta indicios exteriores de ser poético. Sin embargo, un acercamiento inmediato a la manera de presentarse dicho texto pone al descubierto claras "figuras" de intención poética. Toda la composición del texto transcrito descansa en una retórica de marcada vocación extra-narrativa, ajena a la mera discursividad. La primera oración es un símil: /Una puesta de sol es como ver dormirse al niño/; luego, aparecen nuevos tropos: /Luis Cristóbal se duerme a oleadas/, /no hay luz comparable a esa luz/, /(luz) que va fundiéndose en sus ojos/, /(fundiéndose) como el hielo se funde en el agua/. La presencia de cinco figuras (entre metáforas, símiles e hipérbolés), en tan escasas líneas no puede obedecer al azar y da una buena base para identificar una intención poética en el texto transcrito, pese a que carezca de otras señales en tal sentido. Por lo demás, no parece haber nada que impida sospechar que algo parecido sucede con todos los textos de esta clase.

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

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

53. Si un puñado de palabras en determinada disposición no constituye por sí solo el poema y halla (intencionalmente) su fuente de realización en una especie de "complemento de realidad" exterior al texto poético, ello indica que éste es virtualidad poética, que en términos ontológicos sólo es lo que puede o anuncia ser. Además, cabe recordar (v. *supra*, cap. III, sec. 41) que la materialidad de la obra poética es endeble, descansa en una signidat sin mayor fundamento cósmico y se reduce, por ende, a simple posibilidad. Así, todo poema se presente, en principio, como un texto poético permanentemente actualizable.

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

- ser ontológicamente un poder-ser que habrá de traducirse (o no) en un acontecimiento poético, según condiciones y situaciones adecuadas.
- prodigar un mínimo de materialidad imprescindible como condición de posibilidad de los procesos que habrán de conducirlo (o no) a su realización como poema.

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

provisionales y azaristas.

56. Entender el texto poético como posibilidad e intencionalidad no comporta propugnar una adecuación entre una entidad constituida, como es el referido texto, y un orden de realización complementario (sujetos, condiciones, procesos y situaciones) preestablecido y plenamente definido en cuanto a sus rasgos y contornos fundamentales. Más que de adecuación, los nexos entre el texto poético y el orden cultural que confiere pertinencia a lo poético son de mutua inter-determinación. Esto permite entender por qué, en determinado momento, el texto poético suscita cambios en las comunidades poéticas, motiva procesos inéditos de realización poética, genera condiciones nuevas, potencia situaciones inesperadas, etc. Es esta manera que el texto tiene de concretar sus tendencias de afirmación ontológica lo que explica -entre otros factores- el surgimiento de nuevas propuestas poéticas, modas desconocidas, corrientes extrañas a la tradición poética, etc. Asimismo, la historia de la poesía demuestra a las claras el peso de las determinaciones contextuales -esto es, culturales- en la suerte de la producción textual.

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

- el poema es una realidad transtextual sustentada en la posibilidad de realización poética que encierra determinado texto, en un contexto (comunidad, situaciones y condiciones) dado.
- el poema exige que se le inscriba en el orden de cosas propio del simple acontecer. Si bien el poema es una realidad trans-textual, no puede concretarse sin el soporte material de un texto puesto a prueba en cierto contexto.
- el poema como tal carece de materialidad. En tanto que acontecimiento efímero, siempre provisional, el poema se sitúa más allá de toda cosidad. Sin embargo, para darse como evento necesita de la materialidad del texto poético. Así, el poema es siempre diferencia, pero sobre la base de permanencia conferida por la virtualidad poética que constituye el texto.

NOTAS

- (1) Para una revisión de las concepciones de "cosa" más relevantes, en la historia de la filosofía, v. J. Sadzik, La estética de Heidegger, p. 22 y ss.
- (2) M. Ponce (Material de lectura N° 100) p. 9.
- (3) M. Adán (Material de lectura N°) p. 19.
- (4) Esta idea del "contenido" y el "signo" choca, desde diversos flancos, con concepciones mentalistas, sustancialistas, espiritualistas y no por ello menos instrumentalistas del significado. Es el caso de definiciones de "signo" como esta que expresa Pierre Guiraud: "Un signo es un estímulo -es decir, una sustancia sensible- cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación" (La semiología, p. 33). A partir de una concepción del signo como ésta, no podría explicarse la realidad del poema, tomando en cuenta los lenguajes y sus proyecciones referenciales.
- (5) A. Veiravé (Material de lectura N° 121) p.24.
- (6) J. Gorostiza, "Notas sobre la poesía", prólogo a Muerte sin fin y otros poemas, p. 8 y 9.

CAPITULO IV

EL PRINCIPIO DE TRANSIGNIFICACION

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

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

Para efectos heurístico-operativos, se puede convenir en concebir el lenguaje como:

- el orden de la realidad constituido por todos los signos (esto es, significantes) verbales. Ello incluye la totalidad dinámica, es decir, en permanente movimiento y renovación, de materia verbal que determinada comunidad humana ha generado en su desenvolvimiento histórico.
- el orden de todas las posibilidades de significación y de sentido (1) en que interviene la palabra. Esto abarca la totalidad de usos lingüísticos posibles, con base en la materia verbal referida, así como las reglas con que están asociados.

La universalidad de esta definición operativa no debe ser óbice para tener presente el hecho de que "el lenguaje" se concreta en "lenguajes", es decir, en diferentes formaciones lingüísticas singulares. Tales formaciones dependen de los nexos que mantienen las más diversas comunidades humanas -diferenciadas según distintas actividades regulares y formas de vida (2)- con los procesos de significación. De ahí que sea preferible hablar de "lenguajes", en plural.

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

Por otro lado, reconocer la existencia de un "orden de la realidad" conformado por una clase especial de "materia" (verbal) comporta admitir y reivindicar un modo especial de entidad, de determinabilidad. Incluso permite proponer la idea de un proceso sui generis de reificación, de naturalización, que implica la sedimentación histórica de procesos verbales y relaciones sociales y culturales sustentadas en usos y juegos concretos de lenguaje. La condición especial de dicha materia estriba en que su determinabilidad no se puede reducir a ningún intento de empleo intencional e instrumental. Sin embargo, pese a que son más que mera disponibilidad (como lo puede ser cualquier "medio", cualquier "recurso", un trozo de hierro o un costal de harina), pese a que están constituidos por una materialidad "sin cuerpo", los lenguajes sí parecen signados por una determinabilidad relativa. Es decir, los lenguajes no se limitan a ser simple herramienta, tan sólo medio utilizable para tal o cual fin, pero al mismo tiempo el remanente material, cósmico, que también distingue a la palabra en situación (3) (no existe palabra en abstracto, absoluta), da lugar a cierta disponibilidad de la materia en cuestión. Por tanto, los lenguajes aparecen como una

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

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

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

A partir de tal evidencia, debe suponerse que:

- a) La significatividad (4) de los lenguajes es, en principio, una condición de posibilidad del poema; aunque también es cierto que esa misma capacidad semántica de la palabra en situación puede ser el principal obstáculo de la potencialidad poética de un texto dado.
- b) La posibilidad de realización de la poesía del texto poético se decide en el terreno de la significatividad de los lenguajes.

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

Alguien podría preferir algo como esto:

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

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

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

61. Los sustantivos "túnel", "sangre", "dedos" y "tierra", junto con el artículo "la", la conjunción

"y", la preposición "de" y el adverbio "debajo" no evidencian nada especial. Dichas palabras tienen significados perfectamente comprensibles y, en diversas combinaciones, pueden producir varias proposiciones con sentido. Una variación puede ser: "La tierra abre túneles. Debajo tiene dedos y sangre". Esta expresión no tiene mucho de extraordinario, salvo una asociación peculiar de dedos y sangre con tierra. Sin embargo, Neruda, al final su texto "Maternidad", logra articular lo que sigue: "La sangre tiene dedos y abre túneles / debajo de la tierra" (5).

A la luz de ejemplos como éste, se comprende que, por un lado, la posibilidad del poema está necesariamente determinada por la materia verbal que procede de los lenguajes vigentes; mientras, por otro lado, tiene que acontecer algo en el terreno mismo de la significatividad de tales lenguajes, para que pueda concretarse el poema. Si no fuera así, no habría diferencia alguna, en el plano estético, entre la frase inventada para efectos de esta reflexión y el texto hilvanado por Neruda.

Las palabras "túnel", "tierra", "dedos", "sangre", "tener", "abrir" tienen un significado ordinario, que depende de los juegos de lenguaje en que pueden ser consideradas. No hay una relación necesaria entre las palabras y las cosas; al contrario, los nexos entre unas y otras tienen un carácter convencional, cultural, histórico. Al margen del modo concreto en que se den dichas conexiones, lo importante aquí es destacar que se está hablando de palabras dotadas de una carga semántica viva. Ahora bien, por sí solo tal erario semántico no dará nunca un poema. Entonces, el primer hecho a subrayar, en el ámbito del poema, es el de la composición. A la condición de la significatividad de la materia verbal del texto poético se le debe sumar -si se pretende dar pie al poema- la condición de la situación conformada por sus nexos internos, textuales. La composición textual, es decir, la peculiar combinación de los entes significativos del caso genera situaciones que ponen en entredicho sus significados originarios. De ahí que sea imposible leer las dos líneas de Neruda transcritas como una proposición geológica o de ingeniería o de algún extraño tratado de biología ni nada que se le parezca. Lo que sucede con el texto en referencia es que ya informa una entidad unitaria, cuya composición invalida la permanencia de los significados y sentidos normales identificables en su seno.

62. El poema se concreta a pesar de la significatividad de la materia verbal que constituye al texto poético. Sin palabras no hay poema, y decir palabras (y consiguientes formaciones lingüísticas de sentido: frases, oraciones, proposiciones...) equivale a hablar de significatividad. Como afirma De Man, "la noción de un lenguaje del todo liberado de sus limitaciones referenciales es inconcebible" (6). No hay, pues, posibilidad de poema, sin una plataforma de significatividad. Pero también es cierto que, si el texto se aferra a su carga semántica, si permanece sin abrirse al proceso de realización poética, desde su propia conformación textual y desde su naturaleza significante, no terminará transformándose en poema. Por consiguiente, será necesario admitir que, de cara a la concreción del poema, todo componente significativo de la obra poética es netamente transitorio. En realidad, el poema no nombra propiamente nada, no asienta nombres con un componente ilativo estable. Lo que sucede es que el texto poético menciona accidentalmente palabras, profiere y plasma vocablos con una proyección hacia algo que está más allá de lo significativo. La significatividad del texto poético sólo puede ser provisional, si de veras aspira a coronar con éxito su vocación de poema.

Tal provisionalidad del elemento significativo presente en el texto poético, es susceptible de derivar en una contraposición entre poema y significatividad, al cabo de los procesos pertinentes. Esto obliga a considerar un nuevo dato de interés para una ontología del poema. En efecto, lo que trasluce a partir de lo dicho es que "lo otro" con respecto al poema no es el silencio. Como se vio (Cf. cap. III, sec. 40), el silencio es parte constitutiva de la compleja dinámica de la que brota el poema. Lo que no puede decirse de la dimensión significativa de todo lo atingente a los

lenguajes; esto es, de la inevitable materia verbal del texto poético. De ahí que la verdadera alteridad del poema sea la referida significatividad de los hechos de lenguaje.

De lo antedicho debe colegirse que entre el poema como tal y los lenguajes no hay una diferencia accidental; como si el poema fuera una derivación de los lenguajes y, por tanto, un simple hecho de lenguaje. Al contrario, el poema alcanza a ser tal cuando logra librarse de todo lo que le mantiene vinculado a los lenguajes, cuando acontece como realidad plenamente diferenciada. En suma, el poema implica un acontecer translingüístico; esto es, procesos que hacen rebasar los alcances ordinarios de los lenguajes. Así, el poema aparece como algo ontológicamente irreductible a la naturaleza de los lenguajes. En consecuencia, la poesía, el orden del evento poético no es ni puede ser un juego más de lenguaje. Más propiamente, se trataría del peculiar devenir de cierta clase de juego en los lenguajes. Nada más pertinente, pues, que recordar la afirmación de Reyes, en el sentido de que "la poesía es un combate contra el lenguaje" (7).

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

Tal enajenación del poema respecto a su primordial basamento significativo anula, a su vez, toda asociación posible de aquél con funciones de verdad y de comunicación de mensajes. Cuando un texto con vocación poética termina canalizando contenidos ilativos del tipo que fuere, la posibilidad del poema queda eliminada.

"La poesía gana el máximo de su poder de convicción en el mismo momento en que renuncia a apelar a la verdad" (8) ha afirmado, con pleno tino, Paul de Man. Ello permite destacar el error radical que acompaña a todo panfletarismo, a toda aspiración de convertir en un medio (generalmente político y moral) al poema, como ha sucedido con los movimientos literarios al estilo del realismo socialista, el futurismo, la "literatura comprometida" y otros. Esta imputación alcanza también a quienes han hecho del yo el motivo y el estandarte de sus panfletos, como es el caso de ciertas variantes del surrealismo. Asimismo, es extensible al Heidegger que convierte a Hölderlin o a Char en "poetas pensadores", vistos como artífices de medios de exposición de un proyecto teórico consistente en desentrañar el "sentido del ser", a través de la poesía. Examínense, v.g., los textos heideggerianos acerca de Hölderlin y se apreciará, sin dificultad, que se basan en una lectura aplicada en constatar el cumplimiento de sus propuestas teóricas, en ciertos pasajes de la obra del poeta romántico alemán. El propio Heidegger advierte que su lectura del citado poeta apunta a comprobar cómo es que "la poesía de Hölderlin está sustentada en la determinación poética de poetizar la esencia de la poesía" (9). En vez de disfrutar o "vivir" las creaciones del gran poeta alemán, Heidegger las convierte en teoremas ontológicos y epistemológicos, más o menos cifrados, sobre los que se afana en ejercer una peculiar hermenéutica. Por ejemplo, cuando aborda el final de un canto de Hölderlin, que dice: "Vida es muerte, y la muerte es también un vivir", Heidegger procede a hacer una interpretación como la que sigue: "Según eso, el 'amor a la vida', nombrado en el v. 49, debe abrigar al más profundo. Incluye la muerte. Al venir la muerte desaparece. Los mortales mueren la muerte en la vida. En la muerte se hacen in-mortales los mortales." (10)

Al margen de la pertinencia de esta exégesis del breve texto hölderliniano, por parte de Heidegger (aunque, puestos a interpretar, ¿por qué no pensar, por ejemplo, en una simple

referencia del poeta a una trascendencia ultramundana, la clásica creencia en la inmortalidad del alma o cosas así?) lo que se objeta aquí es esa proclividad del filósofo alemán a abortar la realización del poema, por medio de la conversión del poema en objeto de hermenéutica. No puede ser su derivación en tesis filosóficas lo que ciertamente permita al texto su concreción como poema.

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

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

Ahora bien, si el enorme cúmulo de posibilidades verbales que los lenguajes ofrecen al poeta no impide la realización del poema, ello debe de explicarse porque el proceso de tal realización impone a las palabras de que consta el texto una insoslayable determinación. No es el nombrar en sí lo que va a contar en el recurso poetizante a tal o cual vocablo, sino su pertinencia de cara a las exigencias del poema. Y esto es así porque, como se ha visto, todo lo que de ilativo contenga la palabra que se integra al texto poético tiene un carácter tentativo; no tiene más anclaje en las realidades del mundo de que podría dar cuenta que el manifestado por un grupo de caracteres trazados en el papel o un conjunto de voces flotando en el aire. La frágil y provisional conexión de la palabra poética con la racionalidad de los lenguajes y con el mundo es lo que hace posible el artificio poético, que supone la elección de ciertos términos y frases, el respeto a sus significados "literales" o la asignación arbitraria de connotaciones insólitas a los mismos, según una composición textual intencional y otras actividades afines. Este es un proceso que opera en la muy peculiar "zona" de encuentro y desencuentro entre el signo y el significado. Se trata de un proceso cuya posibilidad estriba en la independencia que beneficia a la palabra en situación poética, en relación con la palabra que se desempeña en otro tipo de situaciones y conforme a otros cometidos. Sin una liberación de la palabra con respecto a su significatividad, el poema no será posible. Dicha liberación es lo que trata de potenciar y garantizar la composición poética, la articulación intencionada de la palabra con miras a concretar el poema. Puede aseverarse, pues, que la palabra que realmente puede suscitar todo lo atingente a lo poético es cualquier palabra capaz de liberarse, bajo ciertas condiciones, de sus determinaciones semánticas, pragmáticas, etc.

65. La realidad del poema se encuentra "más allá de la palabra" que constituye al texto con

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

66. La posibilidad del poema viene dada también por la inexistencia de una necesaria univocidad y literalidad propiamente dichas. Los nexos del signo con el significado no son tan fuertes y determinantes. No hay correspondencias exactas y sustanciales entre palabra que nombra y cosa nombrada. La realidad de los lenguajes manifiesta más bien un rango de vinculación y desvinculación en el terreno semántico-pragmático, en el que los usos y las relaciones interhumanas desempeñan un papel decisivo. Aunque íntimamente conectado con él, el signo es distinto e irreductible a lo que significa. Es pertinente destacar, entonces, un margen de posibilidad de realización del poema, que viene dado por la mencionada irreductibilidad del signo a lo que significa. Ya Sapir advirtió que "there is a subtle law of compensations that gives artist space" (12). Con independencia de las dificultades teóricas que comporta una idea como esa "subtle law of compensations", es plenamente admisible la intuición sapiriana de una libertad creativa a partir de los propios lenguajes. Sin embargo, no debe pensarse que sólo existe una diferencia de grado entre el discurso con sentido comunicativo y el poema. Pues, mientras el mensaje busca siempre una mayor correspondencia entre signo y significado, en suma, propende a reforzar los endebles nexos entre ambos términos de la relación, el poema se torna posible en la medida en que precisamente logra deshacer dichos nexos. Justamente en eso consiste todo el juego de la creación poética: en permitir usufructuar al máximo, a la palabra, la independencia relativa que le confiere la diferencia ontológica irreductible entre el signo y el significado.

67. Las facultades de la palabra no se limitan a concretar de manera pasiva una relación entre nombres y cosas nombradas. La palabra (siempre en situación) también crea significados y sentidos. Es difícil -si no imposible- saber qué es primero: la representación o la palabra que la designa. Lo que sí se sabe es que hay un nexo entre ambas y es dable suponer que, cuando una palabra da cuenta de un ente "inexistente", un objeto imaginario, está integrada a una situación significativa, con una presencia ineludible. Puede pensarse, pues, que la creación de una palabra o el otorgamiento de un significado inédito a un vocablo ya existente, para denominar a un ser imaginario, es equivalente a la creación de dicho ser. En todo caso, no puede decirse, sin dificultades insalvables, que primero se creó necesariamente la entidad imaginaria y luego la palabra con que se le da nombre. Es más sensato conformarse con advertir que ambos aspectos (la palabra y lo nombrado) forman parte de un sistema de relaciones de índole peculiar. En dicha relación no parece posible una total pasividad de la palabra y en ningún caso sería dable negar una mayor solidez ontológica a la palabra frente a la clase de entidad de que se viene hablando aquí.

Algo similar puede decirse de la capacidad de los lenguajes para generar sinónimos y tropos, así como para encauzar fenómenos como la polisemia. Como observa Gadamer, "la palabra del lenguaje es al mismo tiempo una y muchas" (13). Los sinónimos y muchas figuras sustentadas en intercambios entre los significados asentados por la "memoria" que constituye a los lenguajes (es decir, "literales") son posibles, justamente porque dichos lenguajes son capaces de suscitar procesos específicos en tal sentido. En realidad, la retórica constituye en sí misma un reconocimiento de la radical creatividad que signa a los lenguajes. En definitiva, esta capacidad que tienen los lenguajes para generar desde sí nuevas condiciones y realidades de significación también debe contarse entre las posibilidades de la creación poética. Así, todo parece sugerir la

existencia de dos tipos complementarios de autonomía relativa, que benefician a la palabra y posibilitan con ello los procesos de concreción del poema:

- una autonomía frente a la cosa(s) de que pretende dar cuenta; y
- una autonomía respecto de los modos usuales de darse (reglas, significados establecidos, sentidos aceptados, etc.), por parte de los lenguajes.

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

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

69. Lo que se ha venido diciendo en los puntos antecedentes difiere palmariamente de una noción de notable influjo en la crítica literaria, como es la de "función poética".

Como observa Mounin, "la idea de que el lenguaje efectúa ciertas clases de operaciones, diferentes unas de otras, es bien conocida entre los gramáticos" (14). Con esta afirmación, el crítico francés quiere resaltar la antigüedad de la asimilación de los lenguajes a determinadas funciones, toda vez que ya se halla, por lo menos, en los estudios de Protágoras sobre gramática. Sin embargo, quien ha logrado conferirle más fuerza teórica y actualidad ha sido, sin duda, Roman Jakobson.

La idea de "función poética" ya ha sido sometida a crítica en su momento (Cf. cap. II, sec. 16), en atención a su fundamento esencialista. Se necesitar abordarla de nuevo ahora, desde la perspectiva de "lo que sucede" en los lenguajes, a la hora de intervenir en la realización del poema. Conforme al propio Jakobson, la función poética implica "tener como objetivo el mensaje por sí mismo; poner el acento en el mensaje, por el mensaje mismo" y "revelar el lado tangible de los signos". Lo que a juicio de Jakobson explica lo anterior es la proyección del "principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación" (15).

Esta concepción jakobsoniana no sólo es esencialista; también es -como lo sugieren los términos a que apela- funcionalista. Su basamento se halla en el supuesto de que el lenguaje es un medio de cuyo uso pueden esperarse efectos específicos. De ese modo, se reduce el lenguaje a mera determinabilidad, como si se tratara de una materia cualquiera. En consecuencia con tal idea, se

reconoce que el lenguaje tiene entre sus cometidos el de comunicar, transmitir mensajes. Ahora bien, resulta difícil de comprender cómo algo que tenga el carácter de mensaje deba continuar teniéndolo y hasta reafirmarlo, para dar lugar al poema. Pues, ¿de qué otra manera se exige entender la tesis de que la función poética se cumple cuando se privilegia el "mensaje por sí mismo"?

Tómese, a modo de ejemplo, esta estrofa de Gutiérrez Nájera: "Recordar... Perdonar... Haber amado... / Ser dichoso un instante, haber creído... / Y luego reclinarse fatigado / En el hombro de nieve del olvido." (16) Resulta obvio que este texto encierra un claro contenido de corte sapiencial; pero también es cierto que contiene elementos irreducibles a un mensaje propiamente dicho. Tal es el caso de la admirable expresión "reclinarse fatigado en el hombro de nieve del olvido", donde brilla una figura imposible de traducir a ninguna idea transferible. ¿Qué mensaje puede albergar la metáfora "hombro de nieve del olvido"? En todo caso, aquí, el único contenido susceptible de comunicar sería el consejo que subyace en la estrofa transcrita. Si se desea hacer una exégesis de estos cuatro versos, se podrá decir que sugieren algo así como un carpe diem y olvidarlo. Tratando de seguir a Jakobson, ¿deberá entenderse que la poesía de este poema está en la reconcentración de esa sugerencia? Ello sería inútil desde el punto de vista de las exigencias estéticas. Lo que más tiene de poético el texto reproducido es precisamente una articulación intencional de palabras, magistralmente coronada con la metáfora del último verso; esto es, algo que sólo opera en la medida en que sus componentes (las palabras "hombro", "nieve" y "olvido") renuncian a los significados que la convención lingüística comunitaria les confiere normalmente. Dicho de otro modo, cuando -por medio de los procesos del caso- abandonen lo que tienen de "mensaje".

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

José Pascual Buxó intenta una defensa inteligente de esta tesis, a partir de una exégesis no menos perspicaz. Según este autor, habría función poética "cuando el mensaje se dirige al texto mismo... cuando pone de relieve su 'valor autónomo', su naturaleza simbólica y su carácter arbitrario que le permiten ampliar y modificar los valores semánticos habituales." (17) Desde luego, resulta plenamente aceptable toda la referencia al "valor autónomo", la "naturaleza simbólica" y el "carácter arbitrario" del texto. Lo que no se consigue entender es que "el mensaje" sea el agente del efecto carácter poético del poema, cuando es lo primero que debería anularse como condición de tal logro estético.

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

- Renunciar a todo esencialismo lingüístico-poético, puesto que compele a identificar ciertos tipos de contenido significativo con funciones claramente predeterminadas.
- Reivindicar la idea de la apertura total de los lenguajes a diversas posibilidades de realización; no predeterminadas, sino condicionadas a posteriori por situaciones concretas.
- Reconocer el carácter procesal de cada realización entitativa en el terreno lingüístico (y, por tanto, poético), a partir de la dinámica y funcionamiento de los lenguajes, de la palabra en situación.

- Asumir tales realizaciones como derivaciones o modos específicos de desenvolvimiento de los lenguajes, no como "funciones". Estas sólo puede cumplirlas, desde sí mismo, algo vocado a concretar efectos. El texto poético no hace más que ofrecerse a situaciones y procesos, en virtud de los cuales la materia textual deviene o no poema. El texto poético no se basta a sí mismo para ser poema; es imposible, pues, que efectúe por sí solo el poema, que "funcione" como tal.
- Admitir que tales modos de realización de los lenguajes obedecen, tanto a una capacidad para tales realizaciones por parte de dichos lenguajes cuanto a procesos y situaciones intra y extra-textuales.

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

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

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

23. Si se consideran las evidencias que ostentan las realidades poéticas, habrá que admitir que la acción originaria del poema es la simple preferencia. Esta se da, como se da el canto de los pájaros o la lluvia. El "ser de la palabra" (como decían los griegos) que es el ser humano tiende constantemente a la preferencia. Ahora bien, si el ser humano sólo pudiera proferir, sin más, sería inconcebible todo lo que sucede en el terreno de los lenguajes. Estos albergan de por sí la posibilidad de encauzar hacia el sentido lo que, en principio, se da como pura preferencia. En resumen, existe una capacidad humana de proferir voces (articuladas como nombres, frases, interjecciones, etc.), junto con las posibilidades de encauzarlas, conforme a determinados sentidos. Dentro de tales posibilidades se incluye la de ofrecer a los lenguajes normalizados opciones extra-ordinarias de desenvolvimiento. Una de esas opciones es la que encarna el texto con intención poética, aplicado en encaminar a los lenguajes hasta la frágil meta del poema.

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

25. Si el poema implica una diferenciación ontológica, con respecto a la realidad in-diferente de

los lenguajes, cabe suponer que se trata de un proceso asociado al de la renuncia de su componente semántico, por parte de la materia verbal constitutiva del texto con intención poética (Cf. cap. IV, sec. 70). En consecuencia, para que pueda darse el poema tendrá que suceder primero una "de-significación" de la referida materia verbal. Tal designificación opera como condición de realización del poema; de modo que, éste adviene a partir de un decir que debe resignar lo dicho, para así acceder a un ámbito de realidad ajeno al orden del decir.

La designificación de la palabra poética comporta un momento negativo dentro del complejo proceso de realización del poema; concretamente, la parte de dicho proceso en la que -a decir de Muniér- "le logos se désiste au profit de l'alógos" (18).

76. Es imposible saber de lo que es capaz la palabra, pero sí se puede sostener razonablemente la idea de que debe desistir de sus nexos normales con el mundo; para que pueda dar paso a otra clase de conexiones, como las que implica la palabra en situación poética. Hay -para decirlo al estilo hegeliano- una especie de ardid de la palabra, en virtud del cual puede articularse según formaciones y puede darse conforme a situaciones tales que le permitan liberarse de sus determinaciones corrientes. Esta posibilidad refiere una suerte de "principio de no-correspondencia" entre el signo y lo significado: por muy estrecha que sea la relación entre ambos términos -esto es, por mucho que opere cierta literalidad comúnmente aceptada-, hay una distancia inevitable e insuperable entre ambos. Dicha distancia constituye una de las bases ontológicas del poema, en la medida en que puede dar pie a determinadas rupturas (relativas) entre la palabra y sus referencias normales de realidad; es decir, en la medida en que abre cauces a posibles suspensiones de la función semántica ordinaria de los lenguajes. Tales rupturas o suspensiones equivalen a lo que más arriba se ha denominado "designificación" (sec. 75).

Ya Aristóteles, en su *Poética*, parece rozar el hecho de la designificación de ciertas palabras, en el proceso poético. En efecto, refiriéndose a la significación de los nombres, advierte que "en los nombres dobles no utilizamos cada uno de ellos como si tuviera significación propia. En 'Teodoro', por ejemplo, 'doro' carece de significado" (19). El comentario de Cappelletti, al respecto, es esclarecedor: "Lo que Aristóteles quiere decir es que ambos nombres (theos: dios y doron: regalo), al fundirse en la unidad de un nombre doble, resignan sus respectivos significados..." (20)

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

78. La peculiar ontología del poema pone de manifiesto el hecho de que, entre las características de los lenguajes, está ese juego de apego y desapego con respecto a los significados y sentidos, que posibilita la designificación y la transignificación. No hay literalidades absolutas. Ninguna formación lingüística está exenta de algún grado de desvinculación de lo que significa y/o expresa. Es lo que Husserl entiende como "la vacilación de las significaciones" (21). Así, la designificación y la transignificación son virtualidades presentes en el seno de todo lenguaje.

Cada texto o proyecto de poema trae consigo:

- signos y voces,
- referencias posibles (significados y sentidos) y
- la posibilidad de trascender tales referencias.

Así como se observa la significatividad propia de los lenguajes, también se constata la posibilidad

inmanente a los mismos de una apertura hacia acontecimientos que rebasan lo meramente significativo. Así como los lenguajes pueden derivar en la proposición, el conjuro, el tropo, el enigma, el oráculo, la fórmula propiciatoria o la maldición, también puede devenir poema, en virtud de la transnificación, de la ruptura situacional de sus ataduras ilativas. Lessing decía que, en el "momento de ilusión y engaño" a que da lugar la lectura atenta del texto poético, sucede que se puede dejar "de ser conscientes del medio de que se sirve, es decir, de las palabras" (22). No se oculta el tono psicologista de esta apreciación de Lessing, en la que capta muy bien el acontecimiento de la transnificación, la extralimitación de todo lo que normalmente implica la palabra, hasta el extremo de "desaparecerlo" del plano de la percepción más elemental. A propósito, también llaman la atención observaciones como la de Benveniste, en el sentido de que "una simple frase de cortesía... cumple una función para la cual el sentido de sus palabras es casi del todo diferente" (23).

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

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

Así como todo lo significativo debe concretarse en espacios propios (como, por ejemplo, el que configuran los discursos con sentido y las comunidades a que se refieren), el poema exige la constitución de un espacio según su índole. Ese espacio es ajeno al orden de los lenguajes, pero está indisolublemente conectado con él. De hecho, tal espacio se constituye al rededor de un eje: las realidades lingüísticas inherentes a lo poético. Entre tales realidades se cuenta el texto con pretensión poética; esto es, determinada materia verbal sujeta a una sintaxis de intención poética. Pero también está el entorno del texto, cuyo papel es decisivo en su suerte. No en vano advierte, por ejemplo, Jakobson que "el contexto es variable y cada nuevo contexto confiere a la palabra una nueva significación" (19).

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

80. Entre las bases de la transnificación están:

- los signos (las palabras y las formaciones verbales más complejas) y las voces siempre en situación.
- la conformación de un espacio poético (proceso anterior y posterior a la composición y al texto mismo, pero que incluye también a éste; puesto que se trata del espacio constituido por el texto y su entorno siempre dinámico)
- la poesis del poeta-lector y la de los lectores-poetas

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

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

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

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

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

82. Aunque el PT se manifiesta en toda composición dirigida a realizarse como poema, puede decirse que es consustancial con los tropos. La figuras más frecuentemente presentes en los textos con pretensión poética, como la metáfora, la metonimia, la sínecdoque, el quiasmo, la catacresis, el símil... obedecen a una intención transignificativa, desde que suponen y anuncian algún modo de alteración en las asociaciones ilativas implicadas en las palabras de que se constituyen. Ya en el meta de "metáfora" reluce el sentido de un llevar a la palabra a otro plano de existencia, esto es, de una trans-significación. (*)

En su Poética -y en correspondencia con la Retórica-, Aristóteles asienta una definición decisiva de "metáfora": "La imposición de un nombre ajeno, en el que el género sustituye a la especie, la especie al género, una especie a otra, o hay una analogía" (25). A propósito, no hay razones para descreer de Eco, cuando asegura que "los millares de páginas escritas acerca de estos temas poco añaden a los dos o tres conceptos fundamentales que enuncia Aristóteles" (26). Motivo suficiente para concentrarse directamente en la idea aristotélica de metáfora. De entrada, en la referida definición de constata:

- a) Una concepción fuertemente referencialista del significado. Aristóteles admite una correspondencia plena de los significados de las palabras y las demás formaciones lingüísticas con las cosas a que remiten.
- b) La reducción del acontecimiento metafórico a una sustitución de significados. Aristóteles es el principal exponente de lo que Black caracteriza como "enfoque sustitutivo de la metáfora" (27).
- c) La metáfora viene dada unilateralmente desde el texto o expresión metafórica, en consonancia con el tradicional esquema lineal poeta----> poema----> comunidad.
- d) Lo anterior no niega, sin embargo, una aceptación implícita de la intencionalidad que motiva a toda composición metafórica. La metáfora comporta -como condición de posibilidad- una intención específica en el plano de la significatividad de todo hecho de lenguaje. Aunque Aristóteles no dé muestras de haberlo visto así, dicha intención exige tácitamente un contexto de realización ante el cual aparece el texto metafórico como proyecto.

El centro de la visión aristotélica de la metáfora es la sustitución de significados, con independencia de las direcciones o los modos concretos de darse (de la referencia específica por la referencia genérica o, viceversa, entre significaciones específicas; en suma, siempre se tratará de un quid pro quo en el terreno de la dinámica de los lenguajes). Decir "sustitución" es expresar un modo de conexión entre, por lo menos, dos términos. Tales términos ¿son significados o palabras "atadas" a significados o cualquier otra opción?. La pregunta puede parecer ociosa de cara a Aristóteles, en quien se acaba de destacar una postura esencialista y referencialista. Es decir, no parece discutible que, para este filósofo, se trata de un nexo entre dos palabras que dan cuenta literalmente de sus correspondientes significaciones. Sin embargo, si se concuerda con el Hermógenes de Platón, esto es, si se admite una idea convencionalista del significado, la respuesta a tal pregunta obliga a poner de bulto la primera evidencia del acontecer metafórico: la asociación intencional de palabras en situación.

La situación de metáfora implica una relación de palabras que:

- a) Significan algo (esto es, mantienen un vínculo determinado con el mundo), mientras tengan vigencia en un juego de lenguaje dado.
- b) Permiten un encuentro entre sí, en términos tales que una renuncia a su significado en la medida en que la otra pueda asumirlo. Pero, al hacerlo, ésta también debe renunciar a los nexos significativos significativos que los lenguajes le han adjudicado normalmente. La metáfora viene a darse, en consecuencia, cuando por lo menos existe una palabra opcional para "encargarse" situacionalmente de un significado. El uso consagra una voz a determinada realidad; la metáfora implica que esa voz pudo haber sido otra. En la metáfora opera, entonces, una doble renuncia: la palabra o expresión A (vinculada literalmente a la significación Sa) resigna su significado; al asumir éste, la palabra o expresión B (vinculada literalmente al significado Sb) revoca también su significación, para "hacerse cargo" de aquella otra. En el plano semántico, el proceso que se acaba de describir puede ser visto como un juego de designación y resignificación. En último término, la metáfora exige y contempla la cataresis. En consecuencia, se trata de algo bastante más complejo de lo que dan cuenta las que Gibbs caracteriza como "teorías corrientes de la metáfora", basadas "en la distinción entre el significado literal y el no literal" (28).
- c) Canalizan una intención determinada, en virtud de la cual se pone a prueba la eficacia de las palabras y expresiones literales o se intenta una manipulación verbal en el plano significativo.

La palabra opcional, en el juego metafórico, deberá ser encuadrable dentro de una formación lingüística. Al respecto, resulta provechosa la distinción que hace Black entre un "foco" (la infaltable palabra axial de la metáfora) y un "marco" del tropo en cuestión (esto es, "el resto de la oración" (29)). Por otro lado, la nueva asociación que se debe establecer entre la palabra opcional y el significado que resigna la palabra sustituida o en trance de sustitución responde a una resignificación, que se dirige intencionalmente al desenvolvimiento de determinados procesos, más allá de la concreta materia verbal de la formación metafórica.

Al margen de las limitaciones del modo aristotélico de entender la metáfora (esencialismo, referencialismo y causalismo), la idea de la "sustitución de significados" -hasta el momento, irrefutable- puede resultar provechosa, si se la considera en un contexto teórico como el que pretenden fundar estas reflexiones. Desde luego, no se trata solamente de lo que reivindicaba Max Black -siguiendo muy de cerca a I.A. Richards-, cuando opone un "enfoque interactivo" a uno "sustitutivo" y otro "comparativo" de la metáfora (32). Si bien ya es un avance percatarse de que en el proceso de metafóricación intervienen, cuando menos, "dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea..." (33) -más allá de la idea de una mera sustitución o comparación mecánica de significados-, aún está lejos de asumir la complejidad del proceso

metafórico. En realidad, Black mismo es quien parece haber operado una sustitución infecunda de los que serían significados adjudicables a determinados vocablos por los pensamientos que pudieran suscitar o que están asociados a aquéllos, agregando además una nota mentalista. No es cosa de seguir moviéndose en el pantano del esencialismo, permutando el término "significado" por el de "pensamiento". En lugar de consumir energías en esta clase de operaciones teóricas, se impone reconocer que el fenómeno de la metáfora implica una palabra o expresión con vocación metafórica, proyectándose a un horizonte de situaciones y procesos que trascienden su textualidad. Sólo en el contexto de tales situaciones y procesos, y en razón de una intencionalidad específica de determinadas formaciones lingüísticas, será posible la permutación de significados de que ya habla Aristóteles.

Ahora bien, no se debe ceder a la tentación de interpretar lo antedicho en el sentido de que la metáfora implica una ruptura en el orden normal de los lenguajes. Paul de Man cae justamente en ese vicio, cuando condiciona eventos como la metáfora a "posibilidades vertiginosas de aberración referencial" (30). Lo mismo cabe decir de la afirmación de Davidson, en el sentido de que "la metáfora agrega a lo ordinario un resultado notable que no usa otros recursos semánticos más allá de los cuales depende de ordinario" (31). Este tipo de tesis es afín al "desviacionismo" de Jakobson. Su gran debilidad consiste en que no hay nada que impida considerar a la metáfora como parte de los comportamientos ordinarios de los lenguajes. Por el contrario, la frecuencia con que la metáfora acontece en el desenvolvimiento de los lenguajes corrientes obliga a pensar en su total normalidad (sin aceptar los extremos de quienes, a partir de Nietzsche, han pretendido reducir el lenguaje mismo a un sistema de metáforas).

Tal vez es hora de examinar algún ejemplo: "Mariposa apagada ave en harapos" (34) es la línea con que comienza un poema de Anagnórisis, de Tomás Segovia. Aquí hay una doble metáfora: "mariposa apagada" y "ave en harapos". En la primera, el participio "apagada" ocupa el lugar de posibles participios-adjetivos como "muerta", "caída", "aplastada", "destrozada", "aniquilada"... Por su parte, en la metáfora "ave en harapos", "ave" se refiere a mariposa y exterioriza un énfasis en el carácter de animal volador propio de la mariposa; razón por la que también podría "traducirse" esta última palabra a vocablos como "pajaro" o cualquier otro sinónimo. "En harapos" califica a "ave" en términos de vulneración de la vistosidad característica del insecto en referencia. Sin embargo, todo intento de "traducción" de la expresión de Segovia destruye su componente metafórico. Este hecho pone en evidencia que la metáfora es algo mucho más complejo que una sustitución de significados o lo que Black describe como interacción de pensamientos simultáneos. La significación de una mariposa caída y maltrecha puede hallar diversos modos opcionales de expresión. Uno de ellos puede apegarse a la literalidad relativa de algunos de los vocablos en juego y decir, por ejemplo, "mariposa muerta y aplastada" o "mariposa muerta, insecto andrajoso" o algo similar (nótese las holguras de la llamada "literalidad"). Pero, asimismo, puede optarse por una expresión que precisamente se aproveche de las "fallas de ajuste" entre los vocablos cuya literalidad quizá se exagera y lo que pretenden significar, para asentarse como la formación lingüística apropiada para la ocasión. Esta última posibilidad es la que abre cauce a la metáfora; en este caso concreto, al verso de Segovia.

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

- en tanto que proyección de un interés en el plano de la composición y del intercambio deliberado de significados, de parte de un sujeto dado;
- qua proyección de lo compuesto hacia situaciones y procesos materialmente contextuales, esto

es, ajenos al texto metafórico.

Ahora bien, para que todo lo antedicho opere, al menos en el campo poético, "apagada" ya no puede significar "apagada" en sentido literal (salvo que "mariposa" actuara, un tanto absurdamente, como sustituto de "luz" o "rayo" o algún otro vocablo semánticamente afín; o, en un sistema de lenguaje dado, el verbo "apagar" tuviera otro significado literal, como "morir", p.e.) ni "ave" quiere decir lo que el uso o el diccionario designan como tal, ni tampoco "harapos". En fin, para que la construcción "mariposa apagada ave en harapos" se realice como metáfora (o incluso como poema), cada una de dichas palabras tiene suficiente con aparecer en el texto, renunciar a sus significados usuales y darse como opción metafórica intencional. Cuando se vea ahí una composición que habla de una "mariposa apagada", sin referirse a una cosa tal (por cierto, ¿qué podría ser una mariposa apagada?), o de un "ave en harapos", sin que obligue a tener en cuenta un ente real o imaginario que se apegue a tal descripción, se podrá de relieve una formación verbal desasida del reino del significado y abierta a otro orden. En sentido estricto, las metáforas examinadas aquí (y nada impide suponer que así sucederá con todas) no significan nada; simplemente se dan como textos que intervienen en procesos ajenos a los significativos. La metáfora implica, pues, designificación de la material verbal de que consta y acceso a un plano ontológico transsignificativo. En consecuencia, si como ya ha señalado De Man, "todas las estructuras retóricas... se basan en inversiones sustitutivas..." (35), ello se debe a la mediación de dos procesos complementarios: la designificación y la transsignificación.

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

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

Por otra parte, es cierto que un tropo puede agotarse y anularse como tal. Es obvio que la suerte más probable de la metáfora feliz es el lugar común. Por su parte, la catacresis tiene a desaparecer como tal, cuando una comunidad la vincula, en términos literales, con un significado. Como destaca Black, "el destino de la catacresis consiste en desaparecer cuando acierta" (36). La trillada expresión "el Astro Rey sale todas las mañanas" tiene una evidente carga trópica, si se considera que en términos literales el sol no es rey ni sale de ninguna parte. Sin embargo, los usos han convertido a "Astro Rey" y a "salir" (en el caso del sol) no sólo en tópicos, sino incluso en el caso de "salir el sol" en expresión literal, con la que el sentido común puede asumir el cotidiano fenómeno astral. Cuando esto sucede, muere un tropo; pero, por lo mismo, quedan las puertas abiertas para construir nuevas figuras a propósito de lo mismo. Basta, pues, un grado determinado de asociación significativa entre una palabra o expresión y determinada cosa, de manera que pueda hablarse de cierta literalidad, para que comience a darse la gestación de nuevas construcciones de sentido figurado. Expresiones como "abren sus corolas las flores fragantes del sol" (37) adquieren relieve poético justamente porque ya no puede haber una expresión más pedestre que "salir el sol".

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

84. Si una metáfora puede ser o de hecho es un poema, independientemente del contexto discursivo donde se presente materialmente, deberá ser susceptible de admitir los atributos predicables del poema. Así, la metáfora no puede ser concebida como un medio de nada que no sea su propia realización transsignificativa. La metáfora no puede ser un recurso para la explicación ni para la comunicación de contenidos ni para la transmisión de conocimientos ni ninguna otra operación parecida. Hay que decir, como lo hace Davidson, que "una metáfora no dice nada fuera de su significado literal" (38); esto es, no debe buscarse en la metáfora un mensaje originario dicho de otra manera. No es ningún mensaje lo que hace a la metáfora. Además, parece imposible la realización de la metáfora, si no es en situaciones en las que los sujetos del caso no conozcan de antemano los significados que habrán de encontrarse, a propósito de un texto con vocación metafórica. Del mismo modo, el texto abortará antes de alcanzar la metáfora, el trueque poético de significados y sentidos, si no se da dentro de los límites de una comunidad educada en tales lides y pueda proyectar, en múltiples direcciones, ciertas intenciones adecuadas al propósito en juego.

Para que la expresión "Icaros de discursos racionales" prospere como metáfora no basta con que los lectores-poetas lo vean formando parte de un soneto de Sor Juana (39). Será necesario que tengan previa del significado de "Icaro", así como ciertas actitudes sobre el personaje mitológico que refiere dicho nombre propio. Por su parte, el poeta-lector debe propiciar las condiciones textuales, para que el lector-poeta pueda actuar en consecuencia, esto es, participando en un proceso global de designificación y transsignificación. Este Icaro no puede ser el del Laberinto de Creta, tan lejano -por lo que se sabe- de "discursos racionales". Sin embargo, lo es en lo que tiene de volador esforzado, diestro en librarse de circunstancias embarazosas. Este es el atributo que en la frase referida se rescata y se destaca, mientras se coloca a "Icaro" en un contexto que obliga a su designificación, que lo restitua a merced de nuevos significados, para poder trascender el ámbito mismo de la significación. Así, esta metáfora no amplía los conocimientos de nadie, ni tampoco pretende transmitir la absurda idea de un hombre con alas postiza, volando a modo de "discursos racionales" en las tinieblas de la ignorancia. (*)

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

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

Diremos del amor cosas verdades
como la orilla al mar hasta volverse arena.(40)

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

"resustantiva" como cosa-verdad.

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

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

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

NOTAS

(1) Como advierte Eco, "la palabra significar es ambigua" (*Semiótica y filosofía del lenguaje*, p. 28). Razón de más para recurrir aquí a algunas convenciones que permitan comprender las ideas expresadas en este trabajo. A propósito, aquí se acepta en general la indicación wittgensteiniana de que "el significado de una palabra es su uso en el lenguaje" (*Investigaciones filosóficas*, párrafo 43, p. 61). Sin embargo, no está de sobra advertir la posibilidad de que la noción de "significado" puede adquirir otras acepciones en ámbitos discursivos distintos a los lenguajes naturales. De ese modo, la significación puede darse como sinonimia y como definición esencial (Cf. U. Eco, *ibid.*, p. 52). En cuanto a "sentido", aquí se considera útil la idea de que "sólo la proposición tiene sentido", además de que "sólo en el contexto de la proposición tiene el nombre significado" (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, sec. 3.3, p. 57). De todos modos, el lector no debe olvidar que no se trata de presentar aquí la diversa gama de posibilidades de definir las nociones de "sentido" y "significado", que ha generado la filosofía del lenguaje, la lingüística o la semiótica, sino de recurrir a determinadas opciones que permitan el desarrollo de estas reflexiones. En consecuencia, aquí las ideas de "significado" y "sentido" refieren cualquier clase de nexo de las palabras y demás formaciones de lenguaje con la realidad extra-lingüística,

con el resto del "mundo".

(2) Como podrá notarse, aquí se aceptan convencionalmente componentes esenciales de la teoría del lenguaje del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*.

(3) Con el término "palabra en situación", se están reconociendo aquí ciertas determinaciones contextuales permanentes de toda palabra y formación de lenguaje. No tiene sentido el vocablo unitario fuera de una oración, frase o proposición. A su vez, éstas se presentan en el marco de discursos concretos y la realización de discursos afines se muestra como "juegos de lenguaje", que a su turno constituyen el orden general de lo que aquí se ha preferido denominar "los lenguajes". Al mismo tiempo, dependiendo del caso, se puede hablar aquí de "palabra en situación", cuando se trata de un vocablo o expresión que integra un texto unitario con intención poética (lo cual ya supone una determinación) y cuando el texto poético como tal se entrega a los procesos complementarios de realización poética, encuadrados en situaciones comunitarias. En cualquier caso, no resulta concebible ninguna formación de lenguaje, sin referencia a una situación concreta.

(4) Con el término "significatividad" se pretende englobar -para simplificar- tanto la noción de "significado", asociada a la palabra "aislada", como la de "sentido", vinculada a las formaciones de lenguaje. La operación se justifica, porque la idea de "signo" puede extenderse a esta última clase de formaciones, con lo que sería lícito hablar genéricamente de "significatividad".

(5) P. Neruda, *Residencia en la tierra*, p. 96.

(6) P. de Man, *op.cit.*, p. 62.

(7) O. Paz, *El arco y la lira*, p. 257.

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

(9) P. de Man, *op.cit.*, p. 63.

(10) M. Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, p. 55-56.

(11) *Ibid.*, p. 179.

(12) "hay (en el lenguaje) una sutil ley de compensaciones que deja libertad de acción al artista". E. Sapir, *Language. An introduction to the study of speech*, p. 246.

(13) H.-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 548.

(14) G. Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, p. 13.

(15) R. Jakobson, *Lingüística y poética*, p. 40.

(16) M. Gutiérrez Nájera, "Pax animae", en *Antología de la poesía hispanoamericana. El modernismo*, p. 37.

(17) J.P. Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, p. 6.

(18) R. Munnier, *Contre l'image*, p. 67.

(19) Aristóteles, *op.cit.*, p. 24.

(20) A.J. Cappelletti, *ibid.*, nota 278, p. 94.

(21) E. Husserl, *Investigaciones lógicas*, p. 280.

(22) G.E. Lessing, *op.cit.*, p. 176.

(23) E. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, t. II, p. 90.

(24) R. Jakobson, *Lingüística, poética, tiempo*, p. 97.

(*) Estas consideraciones acerca de los tropos y, concretamente, la metáfora son una continuación de lo dicho al respecto en la sec. 15 (cap. II).

(25) Aristóteles, *op.cit.*, p. 25.

(26) U. Eco, *Semiótica y filosofía...*, p. 168.

(27) M. Black, *Modelos y metáforas*, p. 42.

(28) Cf. M. Dascal, "Una crítica reciente a la noción de significado literal", revista *Crítica* N° 53, p. 46.

(29) M. Black, *op.cit.*, p. 39.

(30) P. de Man, *op.cit.*, p. 23.

(31) D. Davidson, *op.cit.*, p. 245.

(32) Cf. M. Black, *op. cit.*, p. 48 y ss.

(33) *Ibid.*, p. 49.

(34) T. Segovia, *Anagnórisis*, p. 34.

(35) P. de Man, *op. cit.*, p. 136.

(36) M. Black, *op. cit.*, p. 44.

(37) A. M. Garibay, *La literatura de los aztecas*, p. 71.

(38) D. Davidson, *op. cit.*, p. 246.

(39) Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos y endechas*, p. 75.

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

(40) G. Deniz, *Mansalva*, p. 87.

CAPITULO V

EL PRINCIPIO DE RELEVANCIA

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

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

87. A lo largo del s. XX se ha consolidado la tesis según la cual el poema resulta de una desviación o una transgresión, por parte del texto con intención poética, con respecto a la dimensión semántica y pragmática de los lenguajes (1). Así, lo poético se explicaría por efecto de un distanciamiento o alteración de las funciones "normales" de los lenguajes y una teoría de la poesía debería centrarse en identificar y caracterizar lo que en el texto evidencie tales distanciamiento o alteración.

Dicha tesis tiene la virtud de resaltar una distinción entre el poema y el orden de los lenguajes. Ya se ha visto cómo el proceso de transignificación pasa por una ruptura del texto orientado hacia el poema con el orden de realidad determinado por los lazos que de ordinario unen a los lenguajes con el mundo. En otras palabras, la transignificación del texto comporta su previa diferenciación ontológica respecto de la realidad normal de los lenguajes. Desde luego, no se habla aquí de cualquier clase de diferenciación o individuación, sino de aquella que se inscribe en el proceso de realización del poema. Esta idea no concuerda con la de las mencionadas desviación o transgresión. En realidad, las infracciones deliberadas de la sintaxis pueden contribuir, en un momento dado, a la distinción ontológica de formaciones verbales, pero en todo caso son un factor insuficiente a tal propósito. No tiene el mismo sentido un artilugio sintáctico como "Es tu frente que corona / crespo el oro en ancha trenza / nevada cumbre en que el día / su postrera luz refleja", de Bécquer (2), que decir "griega la arquitectura / uniforme parece / y armonía es". Es obvio que la unicidad que su enrevesamiento otorga a la segunda expresión no garantiza consecuencias poéticas.

88. Mounin destaca ya en los afanes de estilo de finales del s. XIX un "distanciamiento con relación a la norma lingüística" (3). En un plano superficial, este hecho se corresponde con el talante de la vanguardia que, en el caso de la literatura "quiso -según Steiner- romper los límites tradicionales de la sintaxis y la definición" (4). De modo, pues, que el devenir de los procesos poéticos ha derivado en una audaz apertura artística, intencionalmente dirigida a concretar obras que no sólo se alejen de las formas poéticas canónicas, sino que a su vez asuman un nuevo modo

de relación con los lenguajes mismos. La liberación de los preceptos y otras determinaciones de la tradición apunta, entonces, hacia un desprendimiento con respecto a la disponibilidad verbal en que debe sustentarse el poema.

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

Tal premisa supone una concesión al esencialismo. El poema acontecería a resultados de un artificio verbal; es decir, el poema sería ya el texto poético logrado en virtud de una violación de las reglas propias de determinado juego de lenguaje. Así, el proceso poético se reduciría a la configuración de una peculiar forma, cuya índole poética vendría definida por el criterio de la desviación, con respecto al modo de darse de los lenguajes. Bastaría con identificar ese modo y cotejarlo con el texto que aspira al poema, para determinar si tal aspiración se cumple o no. Es esta manera de entender la poesía la que permite propugnar a Tinianov ideas como la de que "la forma es una continua transgresión del automatismo..." (5) Se percibe, pues, que formalismo y desviacionismo se implican mutuamente y coinciden en la exigencia de reducir lo poético a un único factor esencial.

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

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

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

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

89. Reconocer distintos modos de darse los lenguajes implica admitir que las concreciones de tales modos pugnan por destacarse a sí mismas, como existencias que necesariamente tienen un lugar no sólo en el orden de los fenómenos lingüísticos, sino también en el de las cosas en general. Así, Ricoeur registra críticamente -junto con M. Hester- la tesis que considera al poema como un icono, como un "objet dur, semblable a une sculpture" (10). Aunque adolece de un tono un tanto exagerado, esta analogía icono-poema estimula la intuición de la condición objetual del texto poético y llama la atención sobre un proceso de objetivación, que se ofrece como una puesta de relieve de lo que devendrá poema. De ese modo, el poema se manifiesta más como una derivación única de los lenguajes que como una "desviación" con respecto a éstos. El poema aparece como el desenlace de una "historia" en la que cierto conatus asienta al texto poético como ente dispuesto a perseverar como tal.

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

texto poético como una realidad que se separa de las profundidades (sin fondo) de los lenguajes. Un texto como "Un resto de crepúsculo resbala / Gris de un azul que fue feliz..." (11) no podría manifestarse, si no el estado de in-diferenciación de la materia verbal que conforman los lenguajes; es decir, el territorio donde subsisten posibilidades verbales como "resto", "crepúsculo", "resbala", "gris", "azul", "feliz", etc.

20. En los procesos poéticos opera, pues, un "principio de relevancia" que da cuenta de ciertos nexos entre las realizaciones textuales de sentido poético y los lenguajes. Conforme a dicho principio, todo proceso de composición intencional (incluyendo los que apuntan al poema) supone un destacar del texto con respecto al fondo indiferente de los lenguajes. El poema se sustenta, pues, en una específica interrelación entre logos, lexis y sintaxis; una interconexión que concita una entidad nueva y distinta de todas las demás. Los lenguajes admiten variaciones de composición verbal con una intrínseca tendencia a relevarse, a diferenciarse de toda otra entidad. Tal como observa Heidegger, los lenguajes albergan la posibilidad de una nivelación mediocre y vulgar; al mismo tiempo que pueden dar pie a formaciones de un relieve cercano a la sublimidad (12). De manera análoga a como una obra musical destaca y se impone sobre el ruido del mundo, el texto poético debe hacer valer su voz sobre el discurrir inagotable de la palabra, si quiere adquirir alguna pertinencia ontológica. Así, este principio de relevancia viene a equipararse con un "principio de existencia", en el sentido más riguroso de este término, ya que existir supone un darse y destacarse de cara a lo circundante y a partir de un fondo ontológico. Para que el poema acontezca, es necesario que el texto poético aparezca en la superficie, exista, persista e insista. No en vano Macahado sostenía que "el poema es -como un cuadro, una estatua o una catedral-, antes que nada un objeto propuesto a la contemplación del prójimo..." (13) Sin una objetivación como ente y sin una diferenciación relevante, el poema es sencillamente imposible.

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

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

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

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

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

Los factores de relevancia no son, sin embargo, simples señas superficiales o meros estímulos de

la percepción. Son agentes "materiales" de procesos de diferenciación y puesta de relieve del texto poético. Ello no obsta para que aparezcan, en su momento, como efectos de ciertos procesos, al mismo tiempo que actúan como generadores de otros procesos orientados a la realización del poema.

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

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

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

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

Como ha señalado Reyes, "prescindir de la tradición prosódica es tan legítimo como obligarse a ella" (14). Esta afirmación destaca de entrada el carácter accidental de la asociación entre las formas poéticas consolidadas y la poesía. Ahora bien, si es posible percibir algún grado de afinidad entre poemas "de viejo cuño" y poemas que no se atienen a preceptos formales positivos, es porque tiene que haber un punto en común entre ellos. Dicho punto no puede ser otro que cierta normatividad necesaria en la singular estructuración de todo poema. Normatividad que está presente incluso en los textos que más tratan de ocultarla, recurriendo a las más audaces formas de organizar su materia verbal. Reyes mismo demuestra tener una lúcida conciencia de este hecho, cuando arremete contra los "candorosos" que ingenuamente identifican el rechazo de las reglas generales conocidas con el supuesto de la ausencia total de reglas. No se dan cuenta,

observa el escritor regiomontano, que componer poemas a partir de tal rechazo implica "haber conquistado otra ley: la más difícil, la que no se ve ni se palpa" (15).

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

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

23. Se ciña o no a principios formales generales, la estructuración del texto poético opera siempre como factor de relevancia. Todo texto poético supone una peculiar sintaxis. Esta aparece como el moldeado intencional de algo que, en principio, se da como mera posibilidad y carencia de forma: los lenguajes. La intencionalidad de la composición poética implica una tendencia a organizar un peculiar orden de relaciones intra-textuales. Como diría Mounier, se trata de una "intention formelle" (16), que conduce a la relevancia de un texto dado, porque se trata de un ordenamiento coherente consigo mismo, dirigido a su diferenciación óptica.

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

24. Otro factor de relevancia puede ser el conjunto de aspectos sonoros que se asocian al texto poético. Como se ha señalado ya (Cf. cap. II, sec. 11), no ha faltado una tendencia a convertir la musicalidad o la eufonía de la palabra en algo esencial, constitutivo del poema. Steiner recuerda la inveterada propensión a proyectar la creencia en una sustancia musical del universo -esto es, una "música de las esferas"- a la creación artística (18). Ahora bien, aun asumiendo una actitud crítica ante tales ideas y creencias, es reconocible el componente sonoro de un ente (el

texto poético) hecho con palabras que pueden decirse, que pueden en suma ser proferidas como sonidos.

En su afán de relevarse como entidad singular, el texto puede destacar determinadas peculiaridades en el terreno sonoro. La rima y el ritmo responden justamente a esta necesidad de relieve que apela a recursos fónicos. Una disposición textual que exija determinados modos de escansión, expresa precisamente una de las opciones de que puede valerse el principio de relevancia, para darse en una obra concreta. Esto es lo que se percibe de inmediato, a partir de una simple aproximación a textos como "La cogida y la muerte", perteneciente al grupo de poemas elegíacos que Lorca compuso con motivo de la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías. Ramón Xirau ha destacado en ese texto del Lorca "más pleno y maduro" la fuerte presencia de una simbólica del metal y su conexión con la muerte (19). Pero, con independencia de cualquier elemento referencial, allí el poeta de Fuente Vaqueros ofrece un orden textual al rededor de un eje que privilegia ostensiblemente lo sonoro. Dicho eje es la expresión "a las cinco de la tarde". No es posible encontrar en esta composición un pareado donde no aparezca la frase citada o parte de ella. Dicha expresión aparece en treinta ocasiones, en una obra que consta de cincuenta y dos versos. Además, el texto remata con tres exclamaciones que remarcan su intención sonora; sin contar que la absoluta mayoría de las veces "a las cinco de la tarde" aparece subrayado, esto es, imponiendo una tonalidad de voz especial al decir de las palabras que dan cuerpo a esta pieza, así como una determinación más fuerte a la intención del lector-poeta (20). Esta es, en definitiva, una típica composición destinada a destacarse de la normalidad de los lenguajes, por medio del énfasis en ciertas posibilidades sonoras. La machacona recurrencia del citado grupo de palabras no puede ser gratuita, es ostensiblemente intencional y apunta a hacer descollar al texto de toda posible realidad indiferenciada. Cae de suyo, entonces, que toda composición que genere una regularidad "musical", en virtud de la acentuación y/o la reiteración de determinada sílaba, por ejemplo, conduce a una automática relevancia del texto de que forma parte.

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

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

En esta playa tan larga
como la historia minuciosa
de mis manos sobre tu cuerpo
pasan de un extremo a otro
los cargueros de petróleo,
donde sí cabe el sol entero

es cuando va lenta
 con las velas azules abiertas
 la nave que viene de lejos
 hasta la Itaca del poema. (22)

Este es un poema que obliga a ser leído como si se tratara de una plegaria, que debe decirse con sigilo al acostarse o murmura en algún rincón de la recámara o en un paseo solitario. Resulta inimaginable la lectura exaltada de este texto. Por ningún lado asoma intención alguna de relieve fónico. Por lo demás, sólo admite un acento prosódico (si se descarta "Itaca", que debería llevarlo si se le considera palabra esdrújula) y, si se exploran las sílabas en las que la lectura exige aguzar el tono o alargar la vocal, se verá que no aflora una regularidad de acentos, aparte de que también carece de regularidad métrica y de rimas.

El análisis del ejemplo anterior permite inferir con fundamento:

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

b) que en el seno de la comunidad poética, la simple vocación de ruptura con las formas canónicas ya supone un modo de relevar el texto. Este hecho se vincula con fenómenos como la constante aparición de modas, la instauración de una concepción poética en detrimento de la que le antecede en el tiempo; la conversión de la vanguardia en tradición y el retorno de la tradición como vanguardia, etc. Es decir, aparte de los modos de estructuración del texto que se diferencian de la continuidad prosaica o que operen haciendo énfasis en la transignificación (es decir, en el terreno de procesos que afectan intencionalmente el orden significativo asociado a los lenguajes) o que trastruequen la sintaxis gramatical o cualquier otra opción relevaradora, puede decirse que también aparece como factor de relevancia la posibilidad de destacar un texto en contraste con las formas de relevancia poética más frecuentes.

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

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

Algo similar puede decirse del exotismo en la poesía. En su afán de destacar y acceder así a su plena realización ontológica, el poema puede empezar por un texto relativo a un tema excepcionalmente extraño, que conquista poderosamente la atención tan sólo con mostrarse. Este

es el caso de las japonerías y las chinoiseries, por ejemplo, presentes en la poesía occidental, desde el siglo pasado. Como ha demostrado Atsuko Tanabe, el orientalismo y, en particular, el japonismo han permeado la poesía de Occidente, dejando una huella indeleble y convirtiéndose en una presencia imposible de soslayar (24). Así, el recurso a lo admirable exótico ha demostrado ser uno de los más potentes factores de relevancia.

22. En aparente contraste con el recurso a temas extraordinarios como procedimiento de relevancia, también se da la posibilidad de convertir lo más ordinario, pedestre e incluso el lugar común en factor de relieve del texto. Como entes históricos que son, tanto los lenguajes como las expresiones consagradas como poéticas pueden sufrir cambios en sus modos de darse y realizarse. Una frase como "le agarró la noche lejos de casa" es un tópico manido, aun cuando presente indicios de una potencial condición poética y pese a que haya podido concretarse alguna vez como poema. Pero así como parece probable un proceso de realización poética que luego deviene manoseo despoetizante, también puede suceder que frases prefabricadas y fórmulas sin aparente estro sirvan para relevar el texto y abrir cauces a la realización de procesos poéticos.

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

Como se ha habré notado, la creación poética supone necesariamente una especie de juegos de contrastes, que posibiliten la relevancia del texto. Es obvio que un lugar común nunca podrá relevarse por sí mismo (pues no se trataría de lugar común). Si logra adquirir relieve es por factores como la atmósfera temática en que se formula, la estructura de la formación textual que le da cabida... incluso, por contraste con las tradiciones poéticas. Un inveterado modus operandi poético, sustentado en la seriedad, la solemnidad, la gravedad puede transformarse -tras los procesos intencionales del caso- en fondo de relevancia de formaciones sin estro. Es el caso, por ejemplo, del texto "Crónica parcial de los setenta", de Bernardo Atxaga, que comienza con estas líneas:

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

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

27. La tendencia a relevarse por parte del texto puede trascender incluso a éste. Es decir, puede darse el caso de obras que actúan como fondo de relevancia de creaciones distintas en su seno. Es lo que sucede cuando se halla un poema dentro del poema. Por ejemplo, el que se titula "Mi madre se despide", de Ramón Palomares, contiene esta estrofa:

Me remedí con haces de leña

Con remojo de ropas me sustentaba
 Pero este cuerpo no resistía su carga
 Agachado se hundía y se apagaba
 Así fue cuando les dije a ustedes,
 - "Hijos que me han costado tantas muertes
 Vaya y acójense a otro pecho
 Dios no desampara al que cría
 Ya los veré si un día regreso" (27)

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

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

los árboles y el viento
 al sueño ayudan con su movimiento (28)

Esta es una obra completa, conforma una unidad autosuficiente, no necesita que se le agregue o quite nada y, si se actúan en sentido contrario, será destruido. La condición unitaria de ese texto actúa como factor de relevancia. Ya Aristóteles reparaba en la unidad y el carácter holístico ("completo") de las mejores piezas dramáticas: "...la tragedia es representación de una acción perfecta y completa dotada de una cierta extensión...", dice en su *Poética* (29). Sin embargo, aquí se debe hacer énfasis el papel releador desempeñado por la configuración unitaria de todo texto con intención poética.

Por otra parte, se evidencia una vez más la estrecha conexión que se da entre unidad textual, individuación, diferenciación y relevancia.

99. Esta claro que los caminos de la relevancia del texto son múltiples y diversos. El de la ruptura, desviación, transgresión... con respecto a los modos normales de darse los lenguajes es apenas una de tales opciones, no copa todas las posibilidades de relevancia de la palabra que apunta hacia el poema. En realidad, todo juego intencional en el terreno de la significación (no sólo la desviación o la infracción), toda alteración en el terreno sintáctico -con sus implicaciones sintácticas- comporta un mínimo de condiciones para relevar el texto poético. Los artificios dirigidos a ironizar, crear tonos de humor, tristeza, plasmar expresiones ambiguas, etc. pueden tener importancia en los procesos poéticos, desde el momento en que constituyen factores de relevancia y posibilitan con ello la transignificación de la materia verbal del texto. Ironía y ambigüedad son dos modos de jugar con la dimensión semántica de las palabras y las expresiones, hasta hacerlas explotar y abrirse al "más allá de los lenguajes", que supone la realización del poema. Es precisamente hacia lo que apuntan, una vez adquirido relieve físico propio, formaciones como "Oración de la noche para la persona imborrable", con que comienza "Oración del 21 de agosto", de David Huerta (30). Tanto "oración de la noche" como "persona imborrable" están marcados por una ambigüedad innegable. Llamen la atención -y, por ende, adquieren relieve- precisamente porque no hay nada que especifique a ninguna de ambas frases.

Si, en su lugar, el poeta hubiera dicho "esta noche rezo un padrenuestro en favor del alma de la persona que no puedo olvidar" o algo por el estilo, la relevancia del texto sería prácticamente imposible. Tal expresión no sería mucho más que una concreción cósmica entre muchas, es decir, una de tantas formaciones de lenguaje.

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

Contaré cómo me convertí en monstruo, para lección de las	futu
ras generaciones y de los que educan a los hijos:	
Difícilmente mi mano, transformada en garra, puede tomar la	pluma y
dibujar torcidamente las letras;	
empero, haré este último esfuerzo antes de que la Muerte me	abata con
su coletazo final... (31)	

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

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

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

I Li-pó
el divino

que se
 bebió
 a la
 luna
 una
 noche en su copa
 de vino

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

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

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

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

Fiz llamar Trotaconventos, a la mi vieja sabida;
 presta e plazentera, de grado fue venida;
 roguél que me catase alguna tal garrida,
 ca solo, sin conpañia, era penada la vida. (32)

Esta cuarteta tenía plena cabida en el contexto poético al que se adscribe el Arcipreste de Hita. Para poder acceder hoy al sentido poético de este texto, será necesario justamente penetrar en la atmósfera comunitaria de la época en que fue escrito y publicado. Es decir, exige un proceso de comprensión, de reconstrucción de las condiciones comunitarias en que fue posible dicho tipo de poema. Esto es lo que, por lo demás, hacen los filólogos, críticos y eruditos de la poesía

interesados en esta clase de textos. Ellos puede protagonizar procesos poéticos centrados en obras de características semejantes a los que ostenta ésta. Sin embargo, ello es excepcional y comporta una proyección inusual de la comunidad actual sobre alguna del pasado.

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

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

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

La verdadera cuestión, entonces, sería cómo es que un texto que apenas se releva por el hecho de ser un ente proferido puede devenir poema. A este interrogante se debe responder que tal preferencia expone ante el mundo, y en especial ante la comunidad poética, un ente unitario con la clara intención de rebasar el nivel de las preferencias normales, por medio de determinado recurso artístico. El haiku no es un simple nombrar cierto acontecimiento instantáneo. Justamente, en el relieve sutil del haiku radica su mayor fuerza entitativa y, por lo mismo, relevadora. La frágil constitución material del haiku es suficiente para abrirse a la transignificación, para trascender algo que aparece como un simple referir supuestamente lo más elemental e insignificante. Basta con decir

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

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

El caso del poema en prosa es diferente al del haiku. Como sucede con éste no necesita apelar a recursos especiales de relevancia "material", toda vez que su sola composición desemboca ya en un relieve. Sin embargo, a diferencia de aquél, que sustenta su relevancia en un peculiar manejo

de contenidos intuitivos, el poema en prosa debe relevarse aun a partir de una textualidad cuyos rasgos exteriores no se distinguen de los textos en prosa. ¿Cómo es posible esto? Lo que sucede es que la forma prosaica de esta clase de textos actúa:

- como medio de contraste -y, por tanto, de relieve- con respecto a las formas y estructuras poéticas tradicionales, pero sin contradecir su intención poética;
- como ámbito textual en el que se "alojan" las manifestaciones más audaces de manipulación sintáctica y semántica de los lenguajes. Manifestaciones que, de otro modo, se verían afectadas por alguna exigencia formal.

Un texto como el que sigue:

Tensión en los bordes. Algo para comer lentamente, sin protesta. No hay quien te oiga; el enemigo no aparece. Se prohíbe también huir. Así que paciencia. Muerde la cuerda que te hala, mástcala, llévala. Come, poco a poco, sin aspavientos, sin tirones, sin gritar. Oye, tú, alguien, toma, rumia, traga, en las últimas casas de la noche. (33)

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

103. La complejidad de los procesos que dan lugar a la relevancia del texto poético refuta la tesis -muy extendida entre los críticos- de que la creación poética consiste en la aplicación de procedimientos adecuados a tal fin. Ciertamente, el artificio, la manipulación intencional tiene una gran importancia en la génesis y realización del poema, pero no basta. Esa es una parte de un proceso poético global que por razones de fácil comprensión se ha tendido a privilegiar. El texto empieza a adquirir relieve, desde el momento en que está constituida su plataforma óptica (material) y su horizonte de realización; es decir, desde que existe el contexto cultural y comunitario donde el texto puede darse como proyecto de poema y concretarse como tal.

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

104. El relieve adquirido en algún momento por el texto no puede ser visto como una suerte de estadio permanente de una entidad vocada a ser poema. La composición poética deriva siempre en una diferencia siempre dinámica y relativa. No es concebible la "congelación" de una mismidad del texto. La continuidad existencial de la obra poética está sujeta a alteraciones de su contexto de referencia, el cual nunca es idéntico a sí mismo, sino que tiende a articularse

conforme a situaciones o cadenas de situaciones en permanente movimiento. De ahí que la poiesis y sus frutos constituyan un devenir permanente. De ahí también la condición efímera y provisional de toda relevancia textual, así como de la realización de todo poema. De ahí que el texto con intención poética manifieste una subsistencia ontológica, en términos de continua diferenciación de sí, por mor de las relaciones y sistemas de relaciones que hacen posible cada una de sus concreciones. Si algo está preñado y embebido de devenir, ese algo es el poema. En ese sentido, cada texto relevado se da ("ocurre") en cada situación poética concreta como algo -para decirlo al modo de Heráclito- que es y no es la misma cosa. La comprensión topológica del poema supone afrontar esta raigal relacionalidad y consiguiente mutabilidad del ser poético.

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

NOTAS

- (1) Se consideran aquí algunas de las expresiones de la "teoría de la desviación" y/o "transgresión" (propugnadas por los formalistas rusos -con Jakobson a la cabeza- por los estructuralistas, etc.)
- (2) G. A. Bécquer, Rimas y leyendas, p. 45.
- (3) G. Mounin, Claves para la lingüística, p. 128.
- (4) G. Steiner, Lenguaje y silencio, p. 52.
- (5) I. Tinianov, El problema de la lengua poética, p. 28.
- (6) J. P. Buxó, op. cit., p. 22-23.
- (7) G. Mounin, La literatura y sus tecnocracias, p. 56.
- (8) J. Cohen, Structure du langage poétique, p. 189 y ss.
- (9) Montesquieu, Ensayo sobre el gusto, p. 31 y 36.
- (10) P. Ricoeur, La métaphore vive, p. 265.
- (11) J. Guillén, "Electra frente al sol", en Cántico, v. II, s/p.
- (12) M. Heidegger, ¿Qué significa pensar?, p. 184.
- (13) A. Machado, op. cit., p. 94.
- (14) A. Reyes, "Jacob o de la poesía", en Obras, t. XIV, p. 100.
- (15) Ibid., p. 101.
- (16) R. Munier, op. cit., p. 98.
- (17) A. Reyes, "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en Cuestiones estéticas, p. 149.
- (18) G. Steiner, Lenguaje y silencio, p. 70.
- (19) R. Xirau, "La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca", en Poesía hispanoamericana y española, p. 164.
- (20) Cf. F. García Lorca, Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías y Diván de Tamarit, p. 91-92.
- (21) Considérense, a propósito, las tesis de V. Shklovski ("El arte como artificio", donde se llega a hablar de una "ley del oscurecimiento en la fonética de la lengua poética en el caso particular de una repetición de sonidos idénticos"; p. 69), O. Brik ("Ritmo y sintaxis"), B. Tomashevski ("Sobre el verso"), en Teoría literaria de los formalistas rusos. Asimismo, Jakobson ("Structures

linguísticas subliminales en poesía", donde se analizan con notable brillo las estructuras de los versos, proverbios y otras formaciones lingüísticas, poniendo la atención en sus efectos fonéticos, poéticos, psíquicos... en Huit questions de poétique; los Ensayos de poética; y especialmente la parte donde analiza el lema electoral "I like Ike", en Lingüística y poética, entre otros textos).

(22) R. Arráiz Lucca, "Casa de mar", en Terrenos, p. 30.

(23) L. A. Crespo, Mediodía o nunca, p. 47.

(24) Cf. Atsuko Tanabe, El japonismo en la obra de José Juan Tablada, p. 15 y ss.

(25) Citado en A.G. Baumgarten, op. cit., p. 42.

(26) B. Atxaga, Poemas híbridos, p. 22.

(27) R. Palomares, Poesía, p. 206.

(28) Garcilaso de la Vega, citado en J. Lezama Lima, Confluencias. Selección de ensayos, p. 54.

(29) Aristóteles, Poética, p. 9; v. igualmente la nota 164 de A.J. Cappelletti (p. 66).

(30) D. Huerta, Historia, p. 52.

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

(32) Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), Libro del buen amor, p. 241.

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

(33) R. Cadenas, Memorial, p. 64.

CAPITULO VI

LA SITUACION POETICA

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

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

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

Un concepto general de "comunidad poética" ya sido expuesto al principio del presente trabajo (v. nota 2 del cap. I). No se justifica una repetición de la misma ni una redefinición. Antes bien, debe destacarse que la idea de "comunidad poética" supone, entre otras dimensiones:

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

- Un espacio concreto de realización para cada poema, que es la situación poética. En último término, la comunidad poética se erige sobre el endeble basamento de una concatenación de situaciones poéticas. Cada situación es, asimismo, una red de relaciones entre sujetos, procesos y cosas, vocada a un fin: el cumplimiento de una cantidad limitada y diferenciada de poemas. Entre las referidas cosas que forman parte de las situaciones poéticas hay que tener presente, por su importancia e incluso su condición axial, al texto poético. Este, a su vez, se da como síntesis de relaciones concretas. Lo cual permite aseverar que la situación poética sólo es concebible en términos de una relacionalidad integral: cada uno de sus componentes responde, a su turno, a una trama particular de relaciones. Por su parte, aunque el cotejo puede resultar un tanto mecánico, se diría que la situación poética es al poema lo que la comunidad poética es a todo lo poético, a todas las acciones creativas verbales desplegadas y por desplegar. A la abstracción y generalidad del concepto de comunidad poética le corresponde, en su escala temporal y espacial, la concreción de las situaciones poéticas. De ese modo, no son concebibles las situaciones poéticas sin el contexto de una comunidad poética, pero ésta tampoco es posible sin que se den aquéllas.

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

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

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

fuerte que a la postre termina asimilando lo que, en apariencia, conspira contra ella.

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

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

109. Aunque tal vez por comodidad se viene hablando de "comunidad poética" en general, la realidad parece mostrar más bien la existencia de numerosos microcomunidades "especializadas" en la más compleja y refinada dinámica de la realización de lo poético, como archipiélago en medio de las aguas de un océano comunitario inmenso. En primera instancia, "comunidad poética" debe designar a la totalidad de seres humanos, a todos los "seres de la palabra", como decían los pensadores griegos. Toda asociación con la palabra, por mucho que se dé en medios deliberadamente prosaicos, por mucho que no ostente una intencionalidad evidente en un sentido transsignificativo, posibilita el advenimiento del poema. Se puede estar consciente de esto o no. Se puede aceptar o rechazar esto. Se puede incluso hacer de esta posibilidad un programa vital, literalmente vivir en, por, para y con lo poético, como también se puede soslayar todo ello. Dependerá de estas actitudes dispares y hasta encontradas el que se hable de "comunidad poética" genérica o específicamente (refiriéndose, más bien, a "comunidades poéticas"). En realidad gran parte de la producción de textos poéticos pasa desapercibida o es despreciada, porque no alcanza a cumplir los requisitos que las comunidades con una tradición, una formación, una información y una solidez -esto es, grupos de peritos en lo poético- establecen, para las derivaciones poéticas de los lenguajes. Los mejores poemas tienen siempre, como condición de fondo, comunidades de iniciados. Hay que recordar que las realizaciones poéticas se asocian a determinados procesos de

relevancia textual, entre los cuales están aquellos que suponen un cumplimiento de valores y exigencias de grupos de iniciados en todo lo poético. En esto, el ámbito poético no ostenta diferencias con respecto a cualquier campo especializado. No hay distinción esencial entre la condición especial del dominio de la ciencia, la política, etc., y lo poético. Así como hay comunidades científicas, por ejemplo, las hay también poéticas.

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

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

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

Dicho lenguaje se genera a la vera del poema y de todo lo que suscita, al tiempo que se nutre de él. De hecho, pone de bulto la existencia de una rica poiesis y de un cúmulo de saberes atinentes al poema; y, visto en su riqueza y complejidad, constituye una determinación capital de toda situación poética. Hay un lenguaje de lo poético (que por momentos también es poético, es decir, puede admitir poemas en su seno, como todo discurso) que se sustenta y supone ya una "gaya ciencia"; asimismo, puede hablarse de un "gay saber" porque existe un juego típico de lenguaje, que se asocia a todo lo poético. Así, hablar de crítica de poesía equivale a referir un

lenguaje, unos conocimientos, unas condiciones para pensar lo poético y suscitar un diálogo a propósito de ello. Todo esto condiciona las situaciones en que se realiza lo poético; y lo que, aun cuando ostente el ribete de crítica literaria o poética, se aparte de ello (porque pretende suplantar el poema o porque se convierte en un fin privilegiado o porque actúa como un poder extra-poético...) no deberá ser considerado como tal.

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

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

- por un lado, hay un juego de lenguaje específico de la comunidad poética;
- pero, por otro lado, dicha comunidad se sustenta en un modo peculiar de asumir los lenguajes: aquél que apunta hacia la transignificación.

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

II2. La existencia de comunidades poéticas garantiza una superación dinámica de todo posible "solipsismo", "relativismo" y "democratismo" en el terreno poético.

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

- Todo ser humano tiene la misma posibilidad de vivir estas únicas, privadas e intransferibles experiencias, en el despliegue de su póiesis (es decir, su actividad creativa verbal), en cualquiera de los grados e intensidades dables.
- Sin la existencia de una comunidad de referencia, nada que se conecte con lo poético es posible. Luego, irremisiblemente, la privacidad de toda praxis poética no es absoluta, no está exenta de determinaciones contextuales, comunitarias. Antes bien, se impone la realidad paradójica de una comunidad de vivencias, que no pueden ser sino privadas, pero que siempre necesitan de un campo que les confiere sentido más allá de la referida privacidad, y ese campo es justamente la mencionada comunidad poética. Así, los alcances del solipsismo que comporta la póiesis, en todas sus dimensiones, son limitados; a tal punto que carecería de sentido hablar de solipsismo poético. En realidad, aferrarse a la idea de un supuesto solipsismo de esta índole puede resultar tan absurdo como hacerlo con respecto a un solipsismo gastronómico o algo similar.

Por otro lado, no puede haber nada parecido a un "relativismo" en los cotos de lo poético. No sólo porque el poema no tenga que ver con verdades más allá de su propia existencia y ser

verdaderos, sino porque donde todo puede ser "relativo" carece de sentido hablar de un modo de asumir lo poético, como si hubiera algún absoluto de referencia. Este asunto está relacionado con el del solipsismo. No hay un modo único e incondicionado de vivir la poíesis. Cada vez que dicha poíesis se proyecta en el horizonte de cada situación poética, deriva en algo que no es repetible, algo irreductible a toda otra entidad. Pero, como dicha acción creadora (bien en el plano constructivo -de composición de obras-, bien en el judicativo -de lectura y crítica-; en fin, en todo lo que tiene de creativo, poético) sólo puede darse en situación y en comunidad, todas sus posibilidades de dispersión quedan anuladas y, como energía realizadora, queda inscrita en los linderos de la referida comunidad. Este es, definitivamente, el ámbito en el que opera una conjunción de acciones creadoras afines, un "diálogo" permanente (no parece haber mejor palabra al respecto, aunque no resulte del todo adecuada en este caso), que limita y hasta hace superfluo la particularidad de cada concreción de la mencionada poíesis.

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

La posibilidad de que dispone cada ser humano de sintonizar con las virtualidades poéticas de los lenguajes que habla no logra desarrollarse sino hasta ciertos umbrales. Así pues, el criterio de juicio poético siempre habrá de vincularse a la relevancia máxima del texto y su transignificación. Y esto puede estar asociado más bien a comunidades altamente cultivadas, vinculadas a un ideal de excelencia y refinamiento que incluso rechaza intencionalmente lo mayoritario y busca lo exclusivo, las opciones originales, nunca vistas, de relieve de las creaciones poéticas del caso y su correspondiente cumplimiento artístico.

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

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

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

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

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

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

114. Si la situación poética se manifiesta como un complejo de relaciones, se impone interrogar acerca de qué cosas se vinculan en ella y cuáles son los factores que hacen posible dichas conexiones entre tales entidades.

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

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

- Es el resultado de una serie de procesos específicos, lo que implica que brota a partir de una red de relaciones, que no puede ser exactamente igual a las demás que también se desenvuelven en la situación poética correspondiente.
- Es la condensación de otra serie de relaciones, cuyo ámbito está limitado al texto. Este es una red de significantes y significados, conectados entre sí y proyectados sobre un contexto situacional y existencial.
- Es el mismo factor generador de relaciones destinadas a la máxima prueba ontológica del texto: realizarse como poema o no.

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

115. La situación toma cuerpo, como se ha visto, alrededor del eje del texto poético y su derivación en los procesos relacionados con la "lectura". El proceso poético no se limita en lo más mínimo a la confección de un texto, sino que se concreta en un horizonte en el que lo

decisivo es asimilable a la noción de "lectura". Esta es una forma de decir que los momentos más decisivos de la dinámica de la situación poética se vinculan a la puesta de relieve de un ente (la obra poética) y a lo que suscita en el seno de una comunidad poética situante a la vez que situada.

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

Pero la simple tendencia a ir al encuentro de la intencionalidad del texto poético no parece ser suficiente. Para que se den los procesos de realización poética (básicamente la relevancia y la transignificación), se requiere de algo más complejo que una propensión. Cuando menos, se torna imperioso pensar que tiene que darse un tipo de tendencia que se corresponda en riqueza de implicaciones y virtualidades a la complejidad de los procesos poéticos. Por eso, puede resultar provechoso hablar de una actitud poética; es decir, de una disposición hacia la creación que, en consonancia con la intención de la composición poética, potencia su realización en el marco de la situación del caso. El concepto de "actitud poética" supone algo más que la concentración en el texto relevado; implica, como lo sugiere el adjetivo "poética", iniciativas destinadas a la creación, a la realización. La naturaleza precisa de tales iniciativas resulta imposible de caracterizar, pero se nota que se asocian con gustos, valores, criterios, estados mentales y emocionales, conexiones intersubjetivas (críticas y dialógicas), etc. (8). Tal predisposición a la creación en el sentido de la composición (poeta-lector) y en el de la suerte de la "realización invisible" que se vincula a la "lectura" es lo que previamente ordena, canaliza y encuadra la situación poética.

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

Al respecto, sirve de muy poco recurrir a artilugios verbales que pretendan caracterizar la lectura poética con conceptos como "espectralización paideumática", como lo hace el poeta Lezana Lima (9). El hecho de que el texto poético sea un *corpus* verbal y de que todo lo que sea signo (más si se trata de palabras) puede ser leído ha llevado a la creencia acomodaticia en que la obra poética es susceptible de ser leída, mejor dicho que el poema se lee. Bajo una perspectiva esencialista, esta tendencia a equiparar la lectura del texto poético con la de cualquier formación lingüística se complementa con la ilusión de que precisamente se debe "leer el poema", tratando de captar su esencia.

Si se admite que el poema resulta de una compleja cadena de procesos complementarios, entre los que destacan la relevancia del texto y su transignificación (situacional), si se tiene presente que tales procesos comportan una actitud poética y la confluencia de disposiciones creadoras múltiples y encaminadas en muchos sentidos (cuya riqueza anula toda idea posible de "esencia" y "causa" en los sentidos acuñados por la metafísica tradicional), tiene que entenderse con facilidad

que la lectura de un discurso dado y lo que hacen los agentes poéticos, a propósito del texto poético y las exigencias del poema, no son actividades idénticas. Si, como dice De Man, la lectura supone que "en términos de Austin, el acto de habla ilocutivo se convierte en un acto real perlocucionario; en términos de Frege, *Bedeutung* se convierte en *Sinn...*" (10), resulta obvio que se trata de un fenómeno sólo indirectamente vinculado a la realización del poema.

Ciertamente, no se puede negar que la raigal verbalidad de todo poema permite una lectura de los signos de que consta el texto poético, como si se tratara de la cualquier discurso. Es indiscutible la posibilidad de tomar el texto poético como un haz de mensajes y proceder a realizar una exégesis de los mismos. Pero también resulta evidente que una lectura así tiene poco que ver con las exigencias de realización del poema y actúa como obstáculo insalvable para la poetización de la obra interpretada. Es necesario remarcar que, así como -según Gadamer- la hermenéutica aspira a "acceder al lenguaje" (11), la lectura poética debe posibilitar justamente lo contrario: la liberación del poema con respecto a determinado lenguaje.

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

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

Por otra parte, algo tiene que dar relieve al texto poético y ese algo está tanto en el texto mismo como fuera de él. Lo primero que aparece asociado a la necesidad de relieve de toda obra poética es el proferir intencional de su materia verbal. Dicho proferir no se limita al campo de la composición. No basta con que haya una preferencia que quede condensada en una creación verbal dada. Al contrario, debe ser posible la repetición intencional de toda preferencia con vocación poética (de ahí la escritura y la memorización y el legado transgeneracional de la poesía oral), para que pueda ser puesta de relieve recurrentemente. Este es justamente el papel de la lectura superficial de la obra poética. En ese sentido, más que una lectura, este proceso aparece como un decir o decirse de las palabras dispuestas a ser poema. Sin este decir no se puede esperar que tales palabras adquieran relieve; es más, mientras no se dé una tal relación texto-agentes poéticos, la obra poética apenas podrá rebasar el *status* de existencia precaria. De modo que la importancia de la clase de lectura que aquí se examina tiene que ver más con el hecho de una relación llamada a desempeñar un papel ontogénico que con el desciframiento de signos

concretos.

Desde luego, el riesgo de una lectura hermenéutica del texto poético será siempre persistente y puede conducir a modos básicamente funestos de relación con su contenido verbal. Una lectura que se aferre a la significatividad latente en la obra conduce a abortar el poema. Aunque con un lenguaje que no concuerda con las bases teóricas en que se cimentan las presentantes reflexiones, Barthes asimila de hecho la idea de que aquí se habla, cuando dice que "el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas..." relacionadas con determinados códigos, algunas clases de palabras, tratamientos poco ortodoxos de la materia verbal, etc. (12). Nada impide interpretar la referida idea barthesiana de la lectura poética, la lectura del texto con vocación estética, como un proceso cualitativamente diferente de toda verdadera exégesis. Precisamente dicha diferencia es lo que no logra entender cierta crítica poética, por siempre ajena al goce de lo que es propio del poema (la lectura relevante -ocupada, por tanto, en los artilugios verbales del texto, en sus peripecias técnico-estéticas- y la trasignificación, es decir, el acceso a un orden indefinible e intransferible, más allá de los límites de la palabra de discurso). Si algún sentido puede tener reparar en el significado de la palabra presente en el texto debe ser el de dar paso a su transignificación o hallar el modo de concretarla. Así, la lectura debe ser vista como un momento inevitable (a veces un "mal necesario") en el camino de la realización del poema, por medio de la transignificación de su materia textual. En resumidas cuentas, la llamada "lectura poética" deberá ser siempre una lectura transhermenéutica.

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

Gemelos el mar y el cielo
me dicen adiós con tu pañuelo. (13)

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

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

entre el texto y los agentes poéticos, en una situación dada, y dicha conexión implica siempre un decir, un pronunciar, una nueva preferencia intencional que recupera la preferencia que da origen a la obra poética.

Entre muchos casos posibles y en medio de un discurso en general provechoso y fecundo, Eco prodiga justamente un ejemplo de lo que no debe ser la actitud adecuada frente a la materia verbal en juego dentro de cada proceso poético. En efecto, refiriéndose a cuatro figuras presentes en *El cantar de los cantares* ("Al tiro de los carros... te comparo, amada mía", "Son tus dientes cual rebaño de ovejas... que suben del lavadero", "Sus piernas son columnas de alabastro" y "Tu nariz, como la torre del Líbano") Eco termina reivindicando una función cognoscitiva de tales tropos, a partir de la puesta en práctica de un proceso en el que "se presupone un código, se lo verifica en el símil (recurso mayoritario en los ejemplos citados), se saborean de antemano sus posibles transformaciones metafóricas; se parte del símil para inferir un código que lo haga aceptable; se empieza a conocer al mismo tiempo la ideología estética del poeta bíblico como las propiedades de la muchacha -es decir, se aprende al mismo tiempo algo más tanto sobre la muchacha como sobre el universo intertextual del poeta bíblico..." (14) No se puede negar a esta clase de operativos hermenéuticos cierta pertinencia poética; pero la que tenga será siempre tangencial, marginal. Más bien los modos hermenéuticos de acceder a la verbalidad poética, más allá de un nivel primario, aparecen como un infranqueable obstáculo para la realización de lo poético.

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

permanente

la palabra cuando se refiere al narrador, al ensayista, el periodista...

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

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

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

El primer secreto respecto a la lectura de un poema consiste en adquirir la idea (lo contrario de la explicación) de que es necesario resignarse, al principio, a retener del poema sólo lo que se puede, lo que se desprende naturalmente; aceptar que la poesía es hallazgo, descubrimiento (en sentido literal)... (15)

Así, en contraposición con la lectura exegética, radicalmente y perpetuamente apegada a códigos y esquemas que permitan la emergencia del sentido, la lectura poética sólo puede admitir una prescripción: la privación de preceptos, el rechazo de toda preconcepción de cara al decir y los modos del decir de la palabra con vocación poética. Esto es más válido aún, después de la irrupción de las vanguardias y la consolidación de su general talante poético; pues, como advierte Stirner, ya Mallarmé (uno de los grandes artífices de las revoluciones poéticas de fines del s. XIX)

convirtió las palabras en actos, no de *comunicación*, primordialmente, sino de *iniciación* a un misterio privado. Mallarmé emplea las palabras corrientes en sentidos ocultos que

son una adivinanza; nosotros las reconocemos pero ellos nos vuelven la espalda. (subrayados del autor) (16)

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

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

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

119. La asimilación de la lectura poética a un decir o pronunciar los textos o las preferencias que habrán de desembocar en el texto supone una inmediata conexión de tal clase de proceso con fenómenos fonéticos directamente asociados a la poesía, como el ritmo. Si el puente que conecta a los agentes poéticos con la obra, al mismo tiempo que actúa como energía que dinamiza y cohesiona a las situaciones poéticas, es el leer entendido como un decir la palabra poética, cae de suyo la importancia de la eufonía y la eurritmia en el ámbito de la poesía. Es este papel relevante de la dicción del texto lo que ha llevado a las muy objetables analogías entre poesía y música, criticadas en su momento (*v. supra*, cap. II, sec 11). Lo que se les oculta a quienes se inclinan por tales asimilaciones es que la dimensión sonora del poema no se da como resonancia de una "esencia musical" ubicada en el texto poético, sino que implica una consonancia, una correspondencia peculiar, en cada pronunciación, entre un lector-poeta y la materia verbal a ser dicha. El texto no es una partitura que obliga a una ejecución precisa; no tiene la función de condensar en el papel una composición musical, esto es, un orden fijo y articulado de sonidos llamados a configurar una unidad artística sustentada en la pura eufonía. El texto poético -y hay que insistir en que no es éste lo único que se lee o dice en los complejos procesos poéticos- apenas es un ente abierto a la realización del poema, por medio de procesos entre los que figura la pronunciación de las palabras de que consta. En ese sentido, constituye un componente de un proceso cuyo valor e importancia se reduce a nada, si no halla la correspondiente atención de un lector. Si la exigencia de dos condiciones como las indicadas (el lector y lo que puede o debe leer) son imprescindibles para la lectura, también lo serán para que tenga lugar la actualización de un ritmo o cualquier otra posibilidad sonora presente en el texto. No se debe olvidar que toda lectura poética apunta necesariamente a la relevancia de una virtualidad poética en la materia verbal del texto. En ese sentido, la lectura siempre hace destacar, una cierta cadencia cuyo sentido es dar un relieve a lo que aspira a realizarse como poema. Se trata siempre de un proceso en el que intervienen preponderantemente dos factores complementarios: el texto y el lector-poeta. Este hecho obliga a considerar esta última determinación (el lector-poeta) de la faceta sonora del poema e introduce en ésta una suerte de "relativismo", puesto que dependerán de cada lector-poeta las concreciones de las posibilidades fónicas del texto. Esto resulta más inconfundiblemente cierto, en el caso de la poesía libre de las preceptivas formales tradicionales, negada de raíz a las escansiones obligatorias de su materia verbal. En el caso del poema, es imposible leer una cadencia, como debe suceder con la partitura musical. En el caso del poema, el lector-poeta pone un ritmo, un tono, etc. Por lo demás, esto es algo que Gorostiza veía con entera claridad, según se desprende de sus observaciones en el sentido de que

Cada poeta tiene un estilo personal (a veces indicador de su postura estética) para "decir" sus poesías. Éste las canta, aquél las reza, otro las musita, uno más las solloza. Nadie se confina solamente a leer. Encomendad a quien queráis que diga un poema. En el acto impondrá la voz a la tesitura del canto... (17)

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

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

o privado, personal o colectivo, en baja o en alta voz, etc.

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

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

En el contexto de esa tradición, la palabra "gusto" se vincula con la idea de una facultad, una capacidad, una potencia poco menos que orgánica, o con sus consecuencias. Hume, por ejemplo, habla de "*mental tastes*" (18) ("gustos mentales) y -refiriéndose al sentimiento de gusto ante la belleza- de que "*where a man has no such delicacy of temper, as to make him feel this sentiment, he must be ignorant of the beauty, though possessed of the science and understanding of an angel*" (19). Desde luego, lo dicho supone que en la relación sujeto-objeto en que se inscribe la comprensión de lo poético, el papel fundamental lo desempeña el sujeto ante el texto poético, que se limita a cumplir la función de estímulo "material". Esto mismo es lo que, por cierto, sostiene básicamente Montesquieu, cuando al principio de su *Ensayo sobre el gusto* dice que "las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable, etc., están en nosotros mismos", luego de haber asentado que "los objetos del gusto", por los que "nuestra alma" es capaz de sentir "diferentes placeres", son "lo bello, lo bueno, lo agradable, lo ingenuo, lo grande, lo sublime, lo majestuoso, etc." (20).

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

(23).

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

- desde que es compuesto, el texto es ya el poema.
- el texto contiene una esencia poética (belleza o sublimidad)
- el sujeto que entra en relación con el texto (puede llamarse "lector") puede captar dicha esencia, porque está dotado de una facultad, una capacidad para ello, situada en la mente o vinculada a ella.
- el poema puede afectar directamente a esta facultad de degustación o judicación sobre lo poético presente en el texto.
- es la facultad referida (actuando como una capacidad de juicio, de síntesis estética) la que "pone" lo poético del poema, a instancias de los rasgos exteriores de éste.
- el resultado de la asociación del sujeto que puede "saborear" lo poético del texto y éste -cuando contiene verdaderamente poesía- es una experiencia placentera, ajena a toda intelección, concepto e interés, más allá de dicha experiencia.

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

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

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

Los valores poéticos a que remite la acepción ideológica del gusto no sólo están presentes en la situación, sino que mantienen una relación estrecha con los componentes fundamentales de la misma, concretamente con las actitudes poéticas y todas sus derivaciones siempre activas

(composición, lectura...). De ese modo, dichos valores orientan la intencionalidad de las iniciativas de realización poética procedentes de los agentes poéticos, tanto como la de todos sus resultados (el texto y todo lo que, a su vez, puede suscitar). De ese modo, alrededor de cada texto, hay una suerte de orden axiológico, cuya identificación en el contexto de las correspondientes situaciones puede ampliar las posibilidades de aproximación fecunda a aquello que lo constituye como obra. Determinadas maneras de operar intencionalmente en el terreno sintáctico, tal o cual actitud frente a cierto tipo de palabras, este u otro modo de escandir, que si el texto debe ser corto o largo, bien el apego a formas tradicionales bien su rechazo abierto y visceral... aparecen en el horizonte de lo poético como valores, como lo más deseable entre un cúmulo de posibilidades relativas al desenvolvimiento de los lenguajes, como modos de asumir un "deber ser" en el terreno estético. Todo ello constituye una presencia insoslayable en las situaciones y procesos poéticos y, por tanto, en la suerte de todo poema.

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

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

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

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

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

- una intención ostensible de darse como obra de valor estético,
- una labor de composición -es decir, de articulación específica de una relaciones intratextuales- acorde con tal intención,
- complementariamente, una disposición textual que potencie la relevancia y la transignificación,
- la pretensión de apegarse a determinados valores estéticos de aceptación general para una comunidad poética dada,
- su introducción en el campo relacional que configura la mencionada comunidad y en los procesos que protagoniza,
- su intervención en dichos procesos, conforme a situaciones concretas, de modo tal que pueda operar la transignificación y su eventual realización como poema.

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

- a) un espacio textual, en el que se ofrece una intencionalidad, una opción de composición o de disposición de determinada materia verbal, que pretende atraer para sí a todos los sujetos (poetas-lectores y lectores-poetas, integrando determinada comunidad), elementos y procesos que intervienen en la realización del poema; y
- b) un campo de realización poética, en el que se interrelacionan específicamente -es decir, según situaciones únicas- una comunidad, unos valores, unos procesos (especialmente el de transignificación, a partir de las peculiaridades de la lectura de "poemas" y de la pericia crítica)... al rededor de un eje: el texto con intención poética.

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

Sin duda, todo este "mundo de lo poético" tiene una complejidad abigarrada. Ello pone en evidencia los alcances limitados y superficiales de la crítica de poesía, tal como se le ha entendido hasta ahora. Al mismo tiempo confiere certidumbre a la idea de una necesaria superación de la crítica de poesía por medio de la topología del texto con intención poética.

NOTAS

(1) J.C.F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 121.

(2) A. Beguin, *Creación y destino*, t. 1, p. 149.

(3) Cf. el fecundo texto de M. Foucault ¿Qué es un autor? En él, el filósofo francés alcanza a proponer que la "función autor" está referida a un sistema jurídico, está determinada por una historicidad concreta, "no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor", ni tampoco "remite puramente a un individuo real" (p. 38). Todas éstas son ideas interesantes, pero no responde a una superación radical del esencialismo, toda vez que siguen aceptando la

posibilidad del "discurso" que ya es poético, desde que lo produce esa "especificación de la función sujeto" (p.53), que es el autor.

(4) U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, p. 171.

(5) I. Shklovski, "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 58.

(6) E. Husserl, *Experiencia y juicio*, p. 87.

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

(8) Para esta noción de "actitud poética" se ha tenido en cuenta a F. Salmerón, *La filosofía y las actitudes morales*, p. 134 y 137 y L. Villoro, *Crear, saber, conocer*, p. 43-57 y 67-71.

(9) J. Lezama Lima, *Confluencias*, p. 64.

(10) P. de Man, *op. cit.*, p.26.

(11) H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 563.

(12) R. Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural*, p.15.

(13) L. Cardoza y Aragón, *Antología*, p. 20.

(14) U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, p.189-190.

(15) G. Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, p. 130-131.

(16) G. Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 53.

(*) Esta idea es, en lo fundamental, coincidente con la que propugna Octavio Paz, cuando dice que mientras existan seres humanos habrá poesía (Cf. "La otra voz", rev. *Vuelta* No. 168).

(17) J. Gorostiza, "Notas sobre la poesía", en *Poesía*, p. 16.

(18) D. Hume, *A dissertation on the passions*, p. 235.

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

(20) Montesquieu, *op. cit.*, p. 19.

(21) E. Burke, *op. cit.*, p. 8.

(22) E. Kant, *Critique de la faculté de juzgar*, p. 129, 139 y 150.

(23) G.W. Hegel, *Estética*, t. 8 (La poesía), p. 80.

BIBLIOGRAFIA

- ADAN, Martín, *Antología*, México, DF, CDC-UNAM, Material de lectura, 1987.
- ARISTOTELES, *Poética*, trad. A.J. Cappelletti, Caracas, Monte Avila, 1991.
- ARRAIZ LUCCA, Rafael, *Terrenos (El libro de las casas)*, Caracas, Mandorla, 1985.
- ATXAGA, Bernardo, *Poemas híbridos*, Madrid, Visor, 1990.
- BADIOU, Alain, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Seuil, 1989.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, trad. Héctor Schmucler, México, DF, Siglo XXI, 2a. ed., 1979.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Bogotá, La Oveja Negra, 1984.
- BAUMGARTEN, Alexander G., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. José Antonio Míguez, Buenos Aires, Aguilar, 4ª ed., 1975.
- BECQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Buenos Aires, Difusión, Biblioteca Clásica, 2a. ed., 1975.
- BEGUIN, Albert, *Creación y destino*, v. I, trad. Mónica Mansour, México, DF, FCE, 1986.
- BENVENISTE, Emile, *Problemas de lingüística general*, t. II, trad. Juan Almela, México, DF, Siglo XXI, 9ª ed., 1989.
- BERGAMIN, José, *Al fin y al cabo (Prosas)*, Madrid, Alianza, 1981.
- BLACK, Max, *Modelos y metáforas*, trad. Víctor Sánchez de Zavala, Madrid, Tecnos, 1966.
- BORGES, Jorge Luis, "La metáfora", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* N° 194 (Nueva época),
- BRETON, André, *Magia cotidiana*, trad. Consuelo Berges, Caracas, Fundamentos, 2ª ed., 1989.
- BRIK, O.M., "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan Todorov (Antol.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethal, México, DF, Siglo XXI, 5a. ed., 1987.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987.
- BUXO, José Pascual, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1978.

- CADENAS, Rafael, *Memorial*, Caracas, Monte Avila, 2a. ed., 1986.
- CARDOZA Y ARAGON, Luis, *Antología*, México, SEP, Lecturas mexicanas, 1987.
- CASSIRER, Ernest, *Mito y lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- CELA, Camilo José, *Diccionario secreto*, v. I, Madrid, Alianza-Alfaguara, 1969.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- CRESPO, Luis Alberto, *Mediodía o nunca*, Caracas, Tierra de Gracia, 1989.
- CRUZ, Juana Inés de la, *Sonetos y endechas*, México, DF, Cvltvra, 1941.
- DASCAL, M., "Una crítica reciente a la noción de significado literal", rev. *Crítica* N° 53, México, DF, Instituto de Investigaciones Filosóficas, agosto de 1986.
- DAVIDSON, Donald, *De la verdad y de la interpretación*, trad. Guido Filippi, Barcelona, Gedisa, 1990
- DENIZ, Gerardo, *Enroque*, México, DF, FCE, Letras Mexicanas, 1986.
- _____, *Mansalva*, México, DF, SEP, Lecturas Mexicanas, 1987.
- DERRIDA, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Paidós/ICE-UAB, Pensamiento Contemporáneo, 1989.
- ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, trad. R.P., Barcelona, Lumen, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, Tlaxcala (México), Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra, 1990.
- FREUD, Sigmund, "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, t. IX, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, 1a. reimp., 1989.
- _____, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, Buenos Aires, López Castro Editor, 1978.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca (España), Sigueme, 1988.
- GARCIA LORCA, Federico, *Romancero gitano, Llanto por Miguel Sánchez Mejías y Diván de Tamarit*, Madrid, Busma, 1983.
- GARIBAY, Angel María, *La literatura de los aztecas*, México, DF, Joaquín Mortiz, 6a. ed., 1985.
- GARDINI, Carlos, Nota preliminar a Lafcadio Hearn, *Kwaidan*, Madrid, Siruela, 1987.
- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, Trad. Juan Hasler, México, DF, FCE, Breviarios, 2a. reimp., 1983.

GOROSTIZA, José, "Notas sobre poesía", prólogo a *Muerte sin fin y otros poemas*, México, DF, FCE, Letras Mexicana, 2a. ed., 1971.

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

GUILLEN, Jorge, *Cántico*, v. II, México, DF, Seix Barral, 1985.

GUTIERREZ NAJERA, M. "Pax animae", en *Antología de la poesía hispanoamericana. El modernismo*, Buenos Aires, Huemul, 1964.

HEGEL, G.W., *Estética*, t. 8 (La poesía), trad. Alfredo Llanos, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.

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

_____, *Identidad y difeferencia*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Barcelona, Anthropos, 1988.

_____, *¿Qué significa pensar?*, trad. Haroldo Kahnemann, Buenos Aires, Nova, La Vida del Espíritu, 3a. ed., 1978.

HUERTA, David, *Historia*, México, DF, Toledo, 1990.

HUME, David, *A dissertation on the passions*, en *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales* (ed. bilingüe), Barcelona, Anthropos-MEC, 1990.

HUSSERL, Edmund, *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*, trad. Jas Reuter, México, DF, Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM, 1980.

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

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, México, DF, FCE, 1ª reimp., 1986.

_____, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

_____, *Lingüística y poética*, trad. Ana Ma. Gutiérrez Cabello, Madrid, Cátedra, 4ª ed., 1988.

_____, *Lingüística, poética, tiempo* (Conversaciones con Krystina Pomorska), trad. Joan Argente, Barcelona, Crítica, 1981.

JARAMILLO ESCOBAR, J., "Cómo me convertí en monstruo", en A. Romero, *El nadatismo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*, Bogotá, Tercer Mundo-Pluma, 1988.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexandre J-L Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, Paris, Gallimard, 1985.

- KELKEL, Arion Lothar, "Heidegger o la conversión 'filo-lógica' y poética", en *Heidegger*, trad. Bartolomé Parera Galmes, Madrid, EDAF, 1981.
- LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988.
- LAZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 2ª reimp., 1986.
- LESSING, G.E., *Laocoonte*, trad. Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LEVINAS, Emmanuel, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, trad. Antonio Pintor-Ramos, Salamanca (España), Sígueme, 1978.
- LEZAMA LIMA, José, *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.
- LONGINO, *De lo sublime*, trad. Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, Iniciación Filosófica, 2a. ed., 1980.
- LUKACKS, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, México, DF, Era, 1971.
- MACHADO, Antonio, *Abel Martín, Cancionero de Juan de Mairena y Prosas varias*, Buenos Aires, Losada, 4a. ed., 1975.
- MAN, Paul de, *Alegorías de la lectura*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990.
- MILAN, Eduardo,
- MONTEJO, Eugenio, *Alfabeto del mundo*, México, DF, FCE, Tierra Firme, 1983.
- MONTESQUIEU, *Ensayo sobre el gusto*, trad. Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1948.
- MORIN, Edgar, *El método*, t. I (La naturaleza de la naturaleza), trad. Ana Sánchez y Dora Sánchez G., Madrid, Cátedra, 1981.
- MOUNIN, Georges, *Claves para la lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1969.
- _____, *La communication poétique*, precedé de *Avez vous lu Char*, Paris, Gallimard, 1985.
- _____, *La literatura y sus tecnocracias*, trad. Jorge Aguilar Mora, México, FCE, 1983.
- MUNIER, Roger, *Contre l'image*, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1963.
- NAVARRO TOMAS, Tomás, *Manual de entonación española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 8a. ed., 1984.
- NICOL, Eduardo, *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, México, DF, Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, "Acerca de la verdad y la mentira en sentido extramoral", *Revista Venezolana de Filsofta* N° 24, Caracas, Universidad "Simón Bolívar"-Sociedad Venezolana de Filsofta, 1988.

NOVALIS, "Fragmentos", en *El lugar de la literatura*,

OWEN, Gilberto, "Línea", en *Obras*, México, DF, FCE, Letras Mexicanas, 2a. ed., 1979.

PALOMARES, Ramón, *Poesía*, Caracas, Monte Avila, 2a. ed., 1985.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 3ª ed., 1972.

_____, "La otra voz", rev. *Vuelta* N° 168, México, DF, nov. de 1990.

PLATON, *Menón*, trad. Ute Schmidt, México, DF, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana, 2a. ed., 1986.

PONCE, Manuel, *Antología*, México, DF, CDC-UNAM, Material de Lectura, 1982.

POUND, Ezra, *El arte de la poesía*, trad. José Vázquez Amaral, México, Joaquín Mortiz, 2a. ed., 1978.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

REYES, Alfonso, "Apolo o de la literatura", en *La experiencia literaria (coordinadas)*, Buenos Aires, Losada, 1942.

_____, "Jacob o de la poesía", en *Obras*, t. XIV, México, DF, FCE, Letras Mexicanas, 1962.

_____, "Sobre el procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé", en *Cuestiones estéticas*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y artísticas, Librería Paul Olledorf, s/f.

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro del buen amor*, Barcelona, Plaza & Janés, Clásicos, 1984.

SABINES, Jaime, *Nuevo recuento de poemas*, México, DF, Joaquín Mortiz, Biblioteca Paralela, 5a. reimp. de la 3a. ed., 1987.

SADZIK, J., *La estética de Heidegger*, trad. J.M. García de la Mora, Barcelona, Luis Miracle, 1971.

SALMERON, Fernando, *La filosofía y las actitudes morales*, México, DF, Siglo XXI, 3a. ed., 1986.

SAPIR, E., *Language. An introduction to the study of speech*, New York, Harcourt, Brace, 1921.

SCHILLER, J.C.F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Vicente Romano García, Buenos Aires, Aguilar, Iniciación Filosófica, 1981.

- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Maury, México, DF, Porrúa, Sepan cuántos..., 1983.
- SEGOVIA, Tomás, *Anagnórisis*, México, DF, SEP, Lecturas Mexicanas, 1986.
- _____, *Poética y profética*, México, FCE, 2ª ed., 1989.
- SENEGAL, Humberto (antol.), rev. *Japónica* N° 4,
- SHKLOVSKI, V. "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, en Tzvestan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethal, México, DF, Siglo XXI, 5a. ed., 1987.
- STEINER, George, "Entrevista con Nigel Dennis", *Revista de Occidente* N° 13, Madrid, 1982.
- _____, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Uitorio, México, DF, Gedisa, 1990.
- TANABE, Atsuko, *El japonismo en la obra de José Juan Tablada*, México, DF, UNAM, 1981.
- TANABE, Atsuko y MONDRAGON, Sergio (Comp. y trad.), *Un rebaño bajo el sol. Poesía japonesa moderna*, México, DF, UAM, 1988.
- TAKAHASHI O., Alonso, *Del análisis a la topología*, México, DF, Limusa, 1976.
- TINIANOV, I., *El problema de la lengua poética*, trad. Ana Luisa Poljak, Buenos Aires-México, Siglo XXI, 1972.
- TOMASHEVSKI, B.V., "Sobre el verso", en Tzvestan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethal, México, DF, Siglo XXI, 5a. ed., 1987.
- TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral, 2a. ed., 1984.
- VEIRAVE, Alfredo, *Antología*, México, DF, CDC-UNAM, Material de Lectura, 1987.
- VILLORO, Luis, *Crear, saber, conocer*, México, DF, Siglo XXI, 1982.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Barcelona, Crítica/Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM, 1988.
- _____, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. E. Tierno Galván, Madrid, Alianza, 3ª ed., 1979.
- XIRAU, Ramón, *Epígrafes y comentarios*, México, DF, El Colegio Nacional, 1985.
- _____, *Poesía hispanoamericana y española (Ensayos)*, México, DF, Imprenta Universitaria-UNAM, 1961.