



Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano

Miguel Casado (ed.)

Miguel Casado (ed.)
Cuestiones de poética
en la actual poesía en castellano



NUEVO HISPANISMO

DIRECTOR: Julio Ortega (Brown University, Providence)

EDITORIAL: Iberoamericana Editorial Vervuert
(Madrid/Frankfurt)

COMITÉ EDITORIAL:

Anke Birkenmaier (Columbia University, New York)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Cecilia Garcia Huidobro
(Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)
Dieter Ingenschay (Humboldt Universität Berlin)
Efraín Kristal (University of California, Los Angeles)
Esperanza López Parada (Universidad Complutense de
Madrid)
Rafael Olea Franco (El Colegio de México)
Fernando Rodríguez de la Flor (Universidad de Salamanca)
William Rowe (University of London)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Víctor Vich (Universidad Católica del Perú, Lima)
Edwin Williamson (Oxford University)

Dedicada a la producción crítica hispanista
a ambos lados del Atlántico, esta serie se propone:

- Acoger prioritariamente a la nueva promoción de hispanistas que, a comienzos del siglo XXI, hereda y renueva las tradiciones académicas y críticas, y empieza a forjar, gracias a su vocación dialógica, un horizonte disciplinario menos autoritario y más democrático

- Favorecer el espacio plural e inclusivo de trabajos que, además de calidad analítica, documental y conceptual, demuestren voluntad innovadora y exploratoria
 - Proponer una biblioteca del pensar literario actual dedicada al ensayo reflexivo, las lenguas transfronterizas, los estudios interdisciplinarios y atlánticos, al debate y a la interpretación, donde una generación de relevo crítico despliegue su teoría y práctica de la lectura.

Miguel Casado (ed.)

CUESTIONES DE POÉTICA
EN LA ACTUAL POESÍA EN CASTELLANO

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2009

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.ddb.de>

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2009
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2009
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-457-5 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-469-4 (Vervuert)

Depósito Legal:

Diseño de cubierta: Carlos Zamora.

ÍNDICE

NOTA PREVIA

SENTIDO Y SIGNIFICADO: *ALGO TIENE QUE DECIR, SIN DUDA*

Esperanza López Parada

LO TRANSITORIO, LO FUGITIVO, LO PERMANENTE

Antoni Marí

TOMAR PARTIDO POR LAS COSAS

Miguel Casado

EL RITMO EN EL VERSO LIBRE

Pedro Provencio

ENSAYO SOBRE LA DESAPARICIÓN. SÍMBOLO Y EXPERIENCIA EN ANTONIO
GAMONEDA

José Manuel Cuesta Abad

PARA LLEGAR A RODOLFO HINOSTROZA

William Rowe

INSCRIPCIÓN POÉTICA DEL CUERPO

Amelia Gamoneda Lanza

HACIA UNA POÉTICA DEL ESPACIO. ESPACIOS POÉTICOS EN *TINTA PRETA*, DE
ELOÍSA OTERO

Gonzalo Abril

LA FORMA ESQUIVA: POESÍA E INDEFINICIÓN ESTÉTICA EN LAS ARTES ACTUALES

Nora Catelli

LOS AUTORES

NOTA PREVIA

Para hablar de la poesía, se ha partido a menudo -con variadas interpretaciones y en tonos distintos- de los célebres versos de Hölderlin:

Pero el recuerdo
lo da y lo quita el mar
y el amor fija y rige la mirada.
Lo que queda lo ordenan los poetas.

Son versos tan abiertos que evocan una extrema ambición, medular en toda poesía verdadera, y esbozan a la vez la humildad de la tarea poética. Cabría, según los momentos, inclinarse hacia un sentido de los que ofrecen esas palabras o hacia el otro, pero seguramente es en la síntesis de los dos, en su necesario conflicto, donde habría que situarse. Por una parte, opera la ambición: saber que la poesía establece los límites de la lengua, los amplía, explora sus posibilidades hasta las últimas consecuencias; es la necesidad invisible de la lengua, la oculta inscripción de su destino aún no consumado. Por otra, cada poeta no se encuentra nunca ante una misión de envergadura oceánica, sino ante unos materiales precarios, una aguda fragilidad: «lo que queda», dice Hölderlin que es el campo de trabajo. Yo lo leo ahora sintiendo el peso que esas tres palabras tienen, por ejemplo, en *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda¹, donde una y otra vez se repiten: señalan un espacio residual, una condición de difícil

supervivencia. También recuerdo una reciente exposición colectiva de obras realizadas con basuras, que tenía ese mismo título, «Lo que queda». Así se llamaba igualmente una novela de Christa Wolf, y es difícil no evocar ante esta fórmula el mundo residual de Samuel Beckett, aliento que mueve tal vez toda la enumeración. *Lo que queda*: los harapos del poeta y el extraño poder de la poesía.

Quizá sea esta dualidad en su raíz la que concede su carácter específico a la poesía. Mientras resulta irreductible a las definiciones, es en cambio reconocible en la experiencia de lectura: no se puede definir, pero puede reconocerse. No la delimitan una frontera de género, una forma o una materia propias; más bien la constituye un estado de la lengua, un estado sometido al curso del tiempo, afilado en esa misma amenaza. Cuando reconocemos la poesía, es su intensidad, su radicalidad lo que reconocemos, la de algo que sólo ocurre una vez -y así, igual de irrepetible, cada vez que ocurre-. Tan cercana, con las mismas palabras de cualquiera, y tan lejana como todo lo que es único.

Se podría decir entonces que no hay sistema, método, para plantear esta clase de dualidad, de conflicto; el poema se constituye como un hecho singular. Como ocurre con la vida, parece -a primera vista- fácil de abordar con generalizaciones, con categorías de casos y caracteres, con conocimientos retóricos o psicológicos; aparenta tener un *tema*, un sentido, ir en alguna dirección. Pero, si nos detenemos, si somos capaces de fijar por un momento la mirada, no encontramos más que excepciones, desvíos respecto a cualquier ley; nos damos cuenta de que los códigos resultan inoperantes, ejercicios de simpleza; los supera una energía que rehúsa nombrarse con facilidad o someterse a control. Así vemos nuestra vida y las vidas más próximas a nosotros; así reaccionamos también ante los poemas que nos impresionan, que nos afectan.

Este carácter de la poesía nos llega al menos desde los orígenes de la poesía moderna. Cuando Friedrich Schlegel se propone, en los albores del Romanticismo, el estudio de la poesía griega, lo hace como intento de responder a una dificultad teórica de índole semejante:

La teoría misma parece desesperar por completo de encontrar un punto fijo en el cambio sin fin. [...] Apenas se puede descubrir a primera vista algo común en el conjunto [de la poesía moderna]; por no hablar ya de regularidad en su desarrollo, de determinados grados en su formación, de límites claros entre sus partes y de una unidad satisfactoria en su conjunto. En una serie consecutiva de poetas no se encuentra ninguna particularidad constante, y en el espíritu de obras coetáneas no hay relaciones comunes².

Son muy parecidas las palabras con las que Esperanza López Parada, en el primer ensayo de este volumen, describe las perplejidades de la crítica y de la teoría frente a la resistencia al sentido que distingue las poéticas actuales. Como lo son a su modo –y ello me ha llevado a disponer los textos así, al principio y al término del libro– las de Nora Catelli que lo cierran: la «forma esquiva», la continua búsqueda formal y, a la vez, la peculiar cualidad informe que su lectura detecta en las poéticas posteriores a Celan, digamos, las posteriores a 1970. Se diría que toda lectura crítica, toda reflexión con voluntad teórica frente a los poemas, lleva incorporada la pregunta de fondo acerca de la poesía, su permanente cuestionamiento.

Esta convicción me llevó a proponer el seminario que, sobre «cuestiones de poética en la actual poesía en castellano», se celebró en Madrid, en La Casa Encendida, en marzo de 2007, y cuyas intervenciones recoge el presente volumen³. El objetivo era impulsar la reflexión sobre la poesía, a la vez que se profundizaba en el conocimiento de la que se escribe hoy en castellano y se integraba este trabajo en el espacio más amplio de la reflexión estética contemporánea. Pedí a cada participante que partiera, de modo simultáneo, de poemas concretos y de la teoría, planteándose cuestiones de carácter general al tiempo que

la lectura de textos poéticos de autores vivos, tanto españoles como latinoamericanos. Y busqué una diversidad entre los ponentes que implicara un enfoque multidisciplinar, un lugar de encuentro de la filosofía, la estética y el arte contemporáneos, así como de las tradiciones poéticas en otras lenguas.

No se trataba de desembocar en conclusiones, no se pretendía ni coherencia ni uniformidad, sino intensificar y profundizar las preguntas latentes, abrir vías de pensamiento, reunir tentativas plurales, asumir la condición colectiva -de suma disforme- que hoy tiene el conocimiento, aportar palabras nuevas a una poética en proceso. Ante las páginas aquí reunidas, compruebo que ésa fue la dirección, y que la pluralidad de los análisis, incluso las contradicciones entre unos y otros, vienen a potenciarlos. Así, mientras Antoni Marí entrega una lúcida revisión de las ideas estéticas de Baudelaire para ratificar la irrenunciable *autonomía* de los mundos poéticos, mi propia contribución trata de vislumbrar grietas en la propuesta clásica de la *autonomía*, aun asumiéndola como base, para inquirir formas nuevas de contacto entre poema y realidad. Pedro Provencio abre un debate sobre las explicaciones que ha recibido el verso libre hasta aquí y perfila alguno de los núcleos en que podría basarse un análisis que reconociera la *libertad* de ese verso. José Manuel Cuesta Abad y William Rowe integran la lectura de los poemas y el despliegue teórico en un solo cuerpo textual, sin límites internos, aunque manejan de modo muy distinto los pesos de la atención. Para Rowe la lectura directa incluye y desvela las propuestas teóricas de Rodolfo Hinostroza, mientras Cuesta Abad lleva la poesía de Antonio Gamoneda a un espacio de discusión con larga historia filosófica y retórica. Por fin, Amelia Gamoneda y Gonzalo Abril prefieren desglosar en sus intervenciones, de modo sucesivo, el diseño de un modelo teórico y la lectura (Olvido García Valdés, en el primer caso; Eloísa Otero, en el segundo); pero eligen

caminos tan diversos como son las «escrituras del cuerpo», en la línea iniciada por los estudios de género, y el esbozo de una «poética del espacio», a partir de un montaje de contribuciones dispares como las de Lotman, Lakoff y Johnson, Benveniste o Bajtín. Aparecen, junto a los mencionados, otros poetas latinoamericanos -Eduardo Milán, Edgardo Dobry, José Watanabe, Liliana García Carril...- o españoles -Eloy Sánchez Rosillo, Miguel Suárez, María Antonia Ortega, Ildefonso Rodríguez...-, cuyos textos también se consideran, al lado de los de algunos *clásicos*: Cernuda o Gil de Biedma, Lezama, Olga Orozco o Westphalen..., sin agotar en ninguno de los casos la enumeración.

Todo pensamiento -y quizá más éste de la crítica, construido con las palabras de otros- viene a generar, si está vivo, un efecto de apertura; el desasosiego de las preguntas, más que la satisfacción de haber hallado presuntamente respuestas.

Hay muchas personas sin las que este libro no habría podido existir. En primer lugar, los autores, a quienes agradezco el entusiasmo con que asumieron la propuesta, y la buena disposición y la paciencia para convertir sus palabras durante el seminario en estos ensayos. La generosidad de La Casa Encendida ha hecho que todo esto fuera posible, con su apoyo global al proyecto y con su cuidadosa atención en cada circunstancia; vivamente se lo agradezco al director de La Casa, José Guirao, a Ignacio Cabrero y a Alba Ullán. William Rowe tomó como empresa personal la idea de publicar un volumen que recogiera el contenido del seminario y puso en marcha las gestiones que han conducido hasta aquí. Finalmente, la comprensión incondicional y la eficacia, el buen saber, de Julio Ortega permitieron completar la tarea. Gracias.

MIGUEL CASADO

¹ Así lo recuerda y analiza José Manuel Cuesta Abad en su ensayo recogido en este volumen.

² Friedrich Schelegel, *Sobre el estudio de la poesía griega* (traducción de Berta Raposo), Madrid: Akal, 1996, pp. 61-63.

³ Únicamente no se recoge la ponencia de Julián Jiménez Heffernan sobre *lo pastoral* en la poesía de Carlos Piera; desarrollada entonces de manera oral, razones de trabajo le han impedido a su autor la resolución escrita.

SENTIDO Y SIGNIFICADO: *ALGO TIENE QUE DECIR, SIN DUDA*

Esperanza López Parada

«Un arte razonable pero incomprensible»: la frase de Pascal con la que Lezama caracterizaba la poesía nos coloca de inmediato en la cuestión tan habitual de la inteligibilidad del poema, de cómo significa y articula sentido. Porque es evidente que no lo hace igual a otras escrituras, desde la noticia periodística al anuncio de publicidad. Hay ocasiones incluso que dudaríamos de la presencia de una significación; ocasiones en que el poema no lograría darnos la impresión de entonar –como diría Philippe Beck– «el canto físico de un sentido». Y de hecho, de darse, su contenido nos alcanza por otras vías –a veces hasta dudosas– que no son las informativas, habituales y reconocibles.

Sin embargo, no poder rastrear cómo un poema se las apaña para sembrar significación no implica que renuncie a ello. El poema no deja de tener sustancia por el hecho de que no seamos capaces de explicar de qué manera la produce. Y sabemos que en él hay una potencialidad de sentido porque notamos sus consecuencias o, mejor, sus efectos.

El significado de un texto poético parece estar siempre latente. No es fácilmente trasladable a una cadena sintagmática. Ofrece una seria oposición a «ser sustituido por predicados reales en el mismo plano del lenguaje»¹, a

ser reconducido teóricamente y a permitirnos el regreso hacia las expectativas de verdad que intuimos en él. Pero paradójicamente es operativo, proporciona rendimientos sobre el lector, que -también de una manera harto contradictoria- resultan cuantificables.

La frase de Gonzalo Rojas «El ojo no podría ver el sol / si él mismo no lo fuera» carece de una validez biológica, de valor científico verificable². Pero puede prolongarse en especulaciones de largo recorrido y el ojo puede mirar luego «aire, cielo, fuego, agua, tierras, río» y ser, por lo tanto, nuevos y variados objetos vistos. El verso «confuso» dentro del poema se combina rentablemente y prolifera en nuevas construcciones «confusas».

La complejidad no termina sin embargo ahí y la cuestión de la inteligibilidad poética tropieza con otro gran obstáculo: el desajuste que se percibe inmediatamente entre la teorización y la suerte del poema mismo, que no es dócil, que se escapa de la primera -lo que podía constituir un rasgo importante de su semantismo: cómo el poema elude los esquemas de significación que se le atribuyen desde la crítica, desde la hermenéutica-. Escapa de acuerdo con tácticas heterogéneas, diversas, a veces particulares, pero tácticas observables, medibles, y que, a pesar de ello, son históricas. Podíamos entonces trazar la historia de cómo el poema va modificando sus hábitos de significación, cómo va enlazando sus recursos de oscuridad y proponiendo obstáculos a la tarea reductora de su descifrado.

1

Toda indagación sobre el sentido poético tendría que comenzar -a modo de aviso a navegantes o prueba de fuego- por uno de los poemas más misteriosos de nuestro idioma, un poema imposible, ejemplo del lenguaje oscuro -no del lenguaje aurático o sagrado, sino básicamente oculto- en que la poesía a veces consiste.

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos
evaporados,
parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más recordada.
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,
pues el viento, el viento gracioso,
se extiende como un gato para dejarse definir³.

El poema, incluido por Lezama Lima en su *Filosofía del clavel* y construido como un misterio, el misterio de lo indefinible, demuestra en qué grado la oscuridad ocurre en este poeta en tanto verdadera elección personal: para él el hermetismo no es una condena ni el resultado de su ineficaz torpeza -como algunos consideraron en un rápido y despectivo vistazo de desaprobación-, sino una perseguida y consciente búsqueda o un modo de ser.

Sin embargo, la dificultad hermenéutica de su sentido no proviene de la complejidad de la sintaxis, de un laconismo heracliteano, de un léxico especial, cultista o sofisticado ni de una clave de inteligibilidad que nos haya sido cuidadosamente escamoteada, mecánicas habituales para engendrar una deliberada incompreensión. De hecho, no podemos proceder como con su modelo declarado, el Góngora de las *Soledades* cuyas alambicadas metáforas son susceptibles de traducción en tanto adivinanzas, restaurando así el original, recuperando «mesa» en la

expresión gongorina «cuadrado pino» o «halcón» en lugar del «raudo torbellino de Noruega»⁴.

Ahora no se trata de un juego sutil de sustituciones ni de un procedimiento tipificado de hermetismos. Lo primero oscuro de la poesía de Lezama es que no sabemos de dónde pueda provenir esa oscuridad y cómo él se las arregla para mantenerla más allá de toda manipulación descifradora –«La flota del vino desea que las aguas no la interpreten»–, del sistema de meras equivalencias satisfactorias, lógicas o no, simbólicas o comunes.

La dinámica poética de Lezama plantea, en cambio, una estrategia permanente del desvío, del escamoteo respecto a toda significación que se pretenda representativa, básica o nuclear. Así las oraciones se dejan suspensas y el discurrir de la enunciación, de repente, incoherentemente deriva hacia una posibilidad muy lateral y periférica. Es lo que Emilio Bejel ha denominado el recurso barroco de la «fuga semántica»: la construcción de cada verso del poema a partir de un *sema* marginal e inconsistente, proporcionado por el verso anterior⁵. Lo importante del recurso de la fuga es que estaría proponiendo como significado su pérdida, la huida de los modos de significar.

Esta ceremonia descentralizadora es tan importante que Fina García Marruz insiste en convertirla en una de las temáticas habituales de Lezama, junto a lo que implica: la relación testaruda con aquello que parece esquivarnos⁶. De hecho, los primeros versos constatan el diálogo –incumplido– con un «tú» al que el poema cree apelar y que precisamente se halla fuera de su radio de acción, desde el instante en que escapa justo cuando se iba a definir poéticamente.

Conocemos la guerra entablada por Lezama respecto a ese proceso esclerótico de la definición. Para él, el acto de definir operaba con la rigidez del taxidermista: apenas nos reporta otra cosa que un cadáver recompuesto.

La definición es asimismo una tarea arrogante e inútil -la vida fluye y es precisamente lo que no puede encerrarse en un sintagma-, incluso tautológica, al sustituir una palabra por un conjunto de palabras. La única definición factible es aquella que se declara fracasada o la que se extravía y se aparta de su objeto. «La poesía -por ejemplo- es un caracol nocturno en un rectángulo de agua» no es una definición sino una afirmación poética en la que tendríamos una oscuridad explicando oscuridad, un enigma para hablar de un enigma. Con ello, Lezama nos está ofreciendo otra mecánica de comprensión, ahora no sincrética o racional, sino analógica: un acercamiento mimético a la cosa, una especie de comparación vocal, la danza o la mímica, la escenografía y el decorado estético del significado.

La forma importa para la explicación del contenido en la medida en que es el contenido mismo. La huida, en el ejemplo que nos ocupa, se ve definida desde lo formal del poema, desde la escapada sémica de sus versos y la inestabilidad de sus significados.

La imagen, totalmente arbitraria, de la estrella cortada que moja sus puntas, nos introduce en el campo léxico -sólo lateralmente insinuado- del agua, que organiza las imágenes siguientes: los «pasos breves, pasos evaporados» de antílopes y serpientes y la hora más peligrosa de la vida selvática, la hora del baño, cuando los animales que se lavan y abrevan están alerta para escapar -de nuevo la huida- ante el más mínimo riesgo de un depredador. Son estas «escapadas» formales y temáticas del poema las que lo dirigen, por contraste, hacia el mármol estático del adiós, hacia el frío y «congelado» acto de la despedida. La fuga - que es el tema del poema, el núcleo disperso que lo imbrica y compromete, tanto en su forma como en su estructura o en su mismo discurrir- corresponde en el final al viento gracioso que se estira como el gato para dejarse definir. El poema se concluye con el misterio que lo había hecho arrancar: el misterio de la maltrecha definición de las cosas

o de la forma significativa con la que, sin resultado, se intenta expresar lo que está hecho para escurrirse, evaporarse, desvanecerse. Por eso, la amiga anónima, ese tú innombrado e innombrable, emprende su huida en el segundo en que se empezaba a definir. El poema no explica si huye por eso o es por esa huida como alcanza su definición mejor; si al escapar de todo juicio o adjetivación, de toda nomenclatura y de cualquier nombre, al escapar del significado que insiste en definirnos, somos realmente más nosotros.

2

De este modo, el poema no articula un inefable, un indecible, sino un indecible, tal y como dictaminara Paul de Man⁷ en el gesto derrotado de un análisis que comenzaba con el verso de Yeats -«¿En qué puede distinguirse la danzarina de la danza?»- y concluía en la condición de aporía a la que se aboca toda interpretación: una situación de indecibilidad o indecisión resultante según la cual no podemos determinar si el poema realmente pregunta o si lo que nos ofrece es una interrogación retórica sobre la indisolubilidad de referente y nombre, sobre que, en efecto, la danza no puede separarse de quien la baila o el verso del avatar, ritmo y baile con que se articula. Y el poema, lejos de solventar sus propias dudas, se instala en ese lugar indeciso, en esa tierra de nadie, originada por la categoría ambigua e inconmensurable de cada uno de sus elementos.

Antes que por lo representativo -lugar de la narrativa-, la poesía se interesa entonces por el problema de la definición y de la significancia, o mejor por el problema previo de la decisión del significado: la poesía se coloca en el momento anterior al proceso de significar. «¿Qué es lo que quiere decir?» resulta una reacción genuina y honesta ante mucha producción contemporánea. Reacción que no pretende

aclarar si el poema dice y cómo lo dice, más bien pregunta si hay en él una verdadera y primaria vocación de discurso, de comunicación y sentido.

Todo poema plantea este problema de decisión. Ante él, tendremos que elegir si significa o no, si algo dice de alguna manera o, en realidad, se articula como un acertijo para incautos; si propende a la solemnidad del sentido o esboza una obviedad. El poema corre el peligro -en la explicación que Derrida hace de lo poético- de «no decir nada y nada diría sin correr ese peligro». Esto es, se escribe a partir de una infrasignificación que puede resultar potencialmente significativa y que sólo lo sería por su condición fundante de «nadería» posible.

Ambas soluciones son legítimas -lo banal, la expresión-, dentro de una indecibilidad irresuelta que es -convengamos con Paul de Man- el estado nativo de un texto. Su naturaleza real es, más que lo dicho, este «querer decir» imprevisible e impredecible de un ejemplo de Eduardo Milán:

«Mundo» ya es inaprensible,
fragmentos son aprensibles,
por pedazos sí se puede llegar cerca,
por partes lo máximo posible. Más una imagen,
más un esfuerzo de imaginación el acto
de hacerlo aparecer completa flor, fruta
no mordida, no estallada allá entre ellos.
Una cosa se abre paso entre conceptos:
estamos más lejos que antes unos
de otros aunque indique lo contrario
todo, con el índice. Eso significa.
Aunque «significa» también, por ese tiempo
de lo que se oculta demasiado tanto,
es peso pesado. Mejor «quiere decir».
Preocupa a cualquier cristiano, crea o no,
si realmente «quiere decir», si no es otra

frase hecha que ha perdido fecha,
día, instante, lugar, primera boca.
Y si «quiere», si de veras «quiere»⁸.

La palabra «significar», de acuerdo con este texto, tiene un contenido denotativo y deíctico: no se distingue ni puede aportar más que el gesto del índice con el que se señala, la significación no es sino una marca escasa. En medio suyo, a través de sus desvalidos conceptos, se abre paso, innominada, inaprensible, la cosa real. A esa palabra minusválida, «significar», el poema es extraño, porque su dominio es sólo el de lo volitivo, la situación vocacionalmente tendida hacia un sentido, la voluntad de significar, antes que el significado mismo. La significancia poética es significación no cumplida, siempre potencial, siempre buscada y «querida», requerida en la tensión irresuelta del fracaso de esa búsqueda.

Digamos que la significación es una tarea improbable y abierta en el poema y que éste soporta la terrible responsabilidad de articularla. Esa imposición o convención de sentido que se le exige a la poesía como su mayor deber genérico lleva al lector a acercarse a ella, seguro de que encontrará riquezas, de que la poesía es necesariamente sagrada, aleccionadora y contenidista. Nos hemos convencido de que incluso formas casi ascéticas, el haiku, el poema visual, las construcciones vanguardistas del imaginismo deben proporcionar un momento epifánico, tienen la obligación de suministrarnos el instante de revelación, la percepción privilegiada de un paisaje interior que se vería a través de la banal primera superficie, convertida ahora en el disfraz de una profundidad. El ejemplo básico de esta situación de lectura lo proporciona para Jonathan Culler el poema «This is just to say» de William Carlos Williams:

I have eaten

the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold⁹.

El poema de Williams proviene de una modalidad de escritura mínima, del sistema de notas o recados con que advertiríamos a un amigo que nos hemos devorado su comida. Pero, desde esa estructura escrita, circunstancial y sencillísima, el texto consigue contrastar las reglas sociales -y una educación básica según la cual no está bien vaciarle la despensa al anfitrión que nos cobija- con el placer de la comida furtiva y jugosa por la que se piden forzadas disculpas. El verbo «forgive», en lugar del coloquial «sorry», introduce un componente de distancia y gravedad que, en realidad, percibimos jugueteón o ambiguo. Culler siente cómo el valor del texto trasciende su parcial contingencia, trasciende su referencia más inmediata y sólo puede ser captado en «negativo», a través de lo que no dice, mediante el aparente simplismo de su materia. El sentido sólo es una sombra, visible en la ausencia y en el conflicto receptor de su sola supuesta insignificancia¹⁰. De la misma forma, un díptico de Milán encierra en la inmediatez de sus dos versos un juego cruzado de autorreferencias:

La mariposa y la pregunta
¿siempre van juntas?¹¹

Para Eduardo Milán, la poesía es un «decir frágil» que suele tener que explicitar sus presupuestos y que se construye con esa toma de conciencia interior. El poema, por ejemplo, ha conformado sus imágenes de modo solitario, autónomo y sin precedentes que las avalen – ¿desde cuándo mariposa y pregunta son dos realidades indisolubles?– y a continuación se interroga por esos elementos que él mismo ha hecho entrar en el juego, un juego además marcadamente claustrofóbico, porque la pregunta que acompaña siempre a la mariposa ¿no es la pregunta sobre por qué siempre la acompaña? O dicho de otro modo, ¿es acaso la pregunta que siempre va con la mariposa la que pregunta si siempre van juntas? El retruécano encierra el texto en su propio proceso especulativo. Con ello, el sistema resulta autotélico, autocreado y elabora en paralelo su reflexión; reflexión, por otra parte, forzada sobre una analogía artificial. En realidad, la pregunta del segundo verso es interior, dependiente del primero, sin verdad afuera ni respuesta posible sino dentro del sistema que la enuncia. El significado que se deriva de ahí tampoco conseguirá ser externo, ajeno, referencial y no tendrá otro radio de validez que el del poema que se interroga por él.

Obligado por los deberes de la significación, por la pregunta por el significado, el poema explora inclemente sus propias posibilidades de significar: otra convención que se le impone entre sus prerrogativas modernas. De ahí que casi toda la poesía contemporánea contenga importantes dosis de metapoesía y el sentido poético adopte entonces la forma «de una reflexión sobre el poema»¹².

Adentro, afuera y ambigüedad
que parecería resolverlo todo
lingüísticamente.

El pájaro no tiene adentro ni afuera
ni ambigüedad posible: canto