

MOTIVOS, PREVENCIÓNES  
Y ALGUNAS RESERVAS PARA ENTRAR  
EN MATERIA, O PREÁMBULO EVITABLE  
A UNA LECTURA DE POEMAS

*Waldo Rojas*

Universidad de la Sorbonne  
París

Mi gratitud hacia el Comité Organizador por la deferencia de que me hace objeto al invitarme a tomar parte en este Tercer Congreso de Culturas Hispánicas, no sería expresada cabalmente si, en exergo, no hiciera yo debida mención del significado especial que para mí tiene el hallarme entre los presentes, al interior de estos muros universitarios. No puedo dejar de experimentar la sensación familiar, y por ello doblemente gratificante, de asistir, al cabo del plazo de una larga serie de vicisitudes conocidas, a un nuevo jalón del reanudamiento de una tradición. La Universidad chilena supo mantener por años bajo su alero una actitud acogedora y hasta complaciente hacia los creadores literarios, y en especial hacia los poetas. Uno de sus rectores solía decir, con algo de ironía casi no malevolente, que en Chile los poetas debían su sobrevivencia a un desajuste o disfunción congénita y venturosa de los engranajes administrativos de la Universidad. Cuando, hacia los años sesenta, nuestra generación hacía sus primeras armas en las letras, arrimados al cobijo del *alma mater*, no hacíamos sino reafirmar, tomando al pie de la letra con juvenil conciencia socarrona este aserto.

A mí personalmente, como hombre de letras, me liga al medio universitario una deuda insolventable contraída no sólo en la frecuentación estudiosa de sus aulas y gabinetes, sino, en el corazón mismo de la sociabilidad académica, y hasta en sus extramuros, en aquella de estudiantes y maestros, colegas y gentes de espíritu selecto, de varias generaciones, vinculadas a la vasta vida universitaria de esos años. Deuda acrecentada hoy día mismo, con la ocasión a mí ofrecida de una escucha tan amablemente predispuesta como la vuestra.

Pero no me asiste menos un sentimiento de desazón, pues, habiendo aceptado, en tanto que poeta, esta invitación a hablar no ya *desde* mi escritura, sino *sobre* ella, me he visto de pronto encarado a una empresa en muchos sentidos temible. Me he visto asimismo tentado de contornear el cumplimiento de este compromiso, saliéndome sencillamente del tema como única manera genuina de entrar en él; y con su pretexto, no hablar ya de una poesía que resulta ser la que yo he escrito y publicado, sino de la imposibilidad de hablar yo de ella auténticamente. Hablar de la improcedencia simple que es la de un poeta para decir algo sobre el todo que sus poemas dicen, de otro modo que repitiendo ese todo cumplido, precisamente, en lo que ellos dicen.

Y bien, me temo que es a esa tentación que he terminado por ceder al titular mi intervención del modo como lo hago.

Ya se ha dicho que un escritor es aquel para quien la escritura no es un medio de expresión, ni un vehículo, ni un instrumento, sino el *lugar* mismo de su pensamiento. Es alguien que no sabe y no puede pensar sino en el silencio y el secreto de la escritura; es el que sabe, por experimentarlo en cada instante, que, cuando escribe, no es él quien piensa su lenguaje, sino su lenguaje que *lo* piensa a él y lo piensa desde afuera suyo. “Juego cautivante y mortal de la escritura”, diría Gérard Genette, en el que caben al escritor sólo dos tareas, que en verdad no hacen más que una: escribir y callarse.

Invitado aquí, e incitado ahora, está previsto por mi parte recrear la situación simétrica de la primera de esas tareas, o sea, la de dar lectura protagónica a mis textos, prestándoles mi voz, esto es *reescribiéndolos* oralmente. Me temo, por otro lado, que este preámbulo autorreflexivo conlleve la derogación de la otra de ambas tareas, o sea, la de callarme.

La poesía, asegura Maurice Blanchot, no le está dada al poeta como una verdad y una certidumbre de la cual él podría aproximarse. El poeta no sabe si es poeta, pero tampoco sabe lo que es la poesía, ni siquiera si ella es. La poesía depende de él y de su búsqueda; dependencia que, sin embargo, no lo convierte en dueño de lo que busca; lo que lo vuelve es incierto de sí mismo y como inexistente. Cada obra, cada momento de la obra, pone todo en entredicho, y aquél que sólo deba atenerse a ello, no se atenderá, pues, a nada.

El derrotero algo sinuoso por el que conduciré estas palabras preliminares, a riesgo, sin lo cual, de no poder atenerme a nada, debería llevar no más lejos, ni más cerca, que a la audición de los textos prometidos. Si alguna palabra mía debiera quedar en pie al cabo de esta reunión, yo quisiera que esa palabra fuera la de mis poemas. Pues, la naturaleza misma del poema es, bien entendido, incomunicable por otros medios que los que el poema pone a mano. La oscuridad, la ambigüedad de ciertas imágenes, de ciertas sensaciones, o de todo un imaginario, existen como realidades, y la poesía es, justamente, con la música, la única operación, el único encaminamiento, que permite alcanzarlas sin destruirlas<sup>1</sup>.

Tengo todavía una reserva, y de paso, doy mis excusas por tener que avanzar a sacudones, a riesgo de dar por tierra en uno de ellos, con vuestra amable paciencia.

Me gustaría creer que los recitales de poesía son una costumbre —buena costumbre, por lo demás, y que como tal en Francia, por ejemplo, se halla en franca decadencia—; que son un rito inconscientemente rememorativo de una época pretérita de la poesía. Son como un homenaje a su era fundadora cuando la poesía era canto e invocación, encantación, con algo de mágico y de colectivamente propiciatorio. O también, la forma privilegiada de transmitir el saber sobre lo divino y lo humano, y de

<sup>1</sup> Comentando las ideas de Wittgenstein sobre la poesía, Georges Mounin retiene del filósofo de Cambridge la idea de que existen “juegos de lenguaje” no discursivos, de los que la poesía sería el caso más patente; gracias a ellos, lo inexpresable franquea el muro de la incomunicabilidad discursiva, es decir, puede “pasar por el lenguaje”. En la ocurrencia, “comprender” supone “mostrar” en lugar de “explicar”. La poesía es un lenguaje de aprendizaje continuo, y de lo que se trata en su comunicación es de hacer participar de algo al lector, pero de otro modo que diciéndole intelectualmente lo que hay que comprender, lo que el poema “significa”; así por ejemplo, las asociaciones inexplicables en que pueden consistir ciertas imágenes de un poema no requieren ser explicadas para comprender dicho poema; aunque las palabras que las componen no consistan, propiamente, en cosas, esas imágenes pueden acercarnos a éstas de un modo a veces sorprendente, y hacerlo incluso fijando aquellas cosas a una cierta imagen, a veces para siempre y para todos. (Cf. G. Mounin. “Place et pertinences de l’histoire littéraire dans une science de la littérature”, in *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, Tel., 1992).

transmitirlo de un modo también privilegiado, a falta de otros, como fue por milenios la palabra oral.

En todo cuanto distingue la lectura de viva voz o la audición pública de un poema, de su lectura, hoja o libro en mano, en el silencio de la voz interior, radica parte de la diferencia entre la poesía, digamos, “primitiva”, y la poesía, digamos, “moderna”. Yo no digo que la primera no subsista hoy en alguna práctica ni siquiera marginal ni infrecuente. Lo que digo es que lo propio del poema de nuestros días es su plasmación gráfica en su soporte espacial, por ejemplo, el del papel. Digo también que hay una correspondencia compleja entre la forma de una y de otra. Pero por lo que es de sus diferencias, éstas van en el sentido de una ganancia de libertad formal, que es una ganancia subjetiva; y que éstas reposan en el abandono de la exigencia, por desaparición de su necesidad, de ciertos medios mnemotécnicos, tales como el acompañamiento de un marco musical, o de la evocación imitativa de éste. La lectura “ocular”, y, en general, la situación toda de la lectura, rompe la linearidad obligatoria del acto de leer, disloca la sucesión que ella instituye y exige, expulsando el finalismo por construcción” de un sentido al cual supuestamente se apuntaría a término<sup>2</sup>.

La palabra dicha, como se sabe, precede con milenios de anterioridad a la palabra escrita. Esta última contiene en su genealogía a la primera, pero simula a su manera la comunicación oral, esto es, aquella que se efectúa en presencia recíproca de un locutor y un auditor. La lectura del escrito trae a colación, simbólicamente, aquel acto efectivo de algo dicho a alguien, presentemente y de viva voz. Sólo que se puede convenir en que una de las funciones de la literatura en tanto que lenguaje, consiste en destruir su locutor y de designarlo como ausente<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> “Las virtudes de lo oral —escribe Claude Hagège— no han sido suficientes como para conjurar la vieja tentación de desviar la invención de la escritura en provecho de un sueño sumamente compartido: sueño de liberación de la naturaleza, del tejido material, de lo existente vivido como un constreñimiento”. Históricamente, la escritura, en su oposición a la oralidad, ha intentado hacer valer su condición de registro aparte, dotado de un aura prestigiosa y de mayor poder, en aras de su autonomía frente a lo oral, registro, éste, divergente, más espontáneo y menos concertado, “Incluso en ciertos casos —prosigue Hagège—, el prestigio de lo escrito es el de una edad arcaica de la lengua, muy alejada del uso actual, cuando la lengua escrita servía como depósito fraseológico tanto como fuente de empréstitos sabios, independientemente de su empleo aun advertible en la liturgia”. (...) “La autonomía de lo escrito consagra a éste como un fin en sí. En las civilizaciones de la escritura, el placer literario es primero el del estilo. Todo contribuye a crear una palabra de la escritura. Aquello a lo que ésta alude es, sobre todo, a la abolición de la linearidad, ese rasgo imponderable de lo oral, que se sitúa desde antiguo en el núcleo de la reflexión sobre el lenguaje”. Las conocidas figuras del grafismo y de la dirección de la escritura y otras técnicas tipográficas que disponen su juego sobre un plano, como por ejemplo el de la página, (párrafos, blancos, capítulos, mayúsculas, títulos, subtítulos, etc.) “autonomizan la escritura como finalidad”. Y en poesía concretamente, rompen el cerco aprisionador que somete a la poesía oral a la constrictión de una sola dimensión, otorgando al texto ese contorno de imagen, que por ejemplo desde el *Coup de dés* de Mallarmé, intenta figurar el contenido textual. “Al arrancar por espacialización la palabra al tiempo, dichos procedimientos hacen de la palabra un objeto de dos dimensiones, en la página, y de tres en el volumen”, (...) “La escritura posee la sorprendente virtud de metamorfosear el sentido en objeto. Así tiende ella a devenir lo que, en momento de su aparición, su naturaleza llevaba en germen: una estética”. (Cf. Claude Hagège, *L'homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. “Folio/Essais”, 1986).

<sup>3</sup> Llamamos texto, nos recuerda Paul Ricoeur, a todo discurso fijado por la escritura; la atención casi exclusiva acordada a las escrituras fonéticas parece confirmar, observa Ricoeur, que la escritura no agrega nada al fenómeno del habla, si no es la fijación que permite conservarla, de donde la convicción de que la inscripción, por grafismo o grabado, es inscripción del habla que asegura a ésta su duración gracias al carácter subsistente del grabado. Empero, el mismo autor se pregunta si la aparición tardía de la escritura

No creo, pese a todo, que la lectura pública en alta voz cohíba totalmente aquel diálogo esencial de libertades propio al hecho poético contemporáneo. Pero no es menos cierto que dicha situación, retrotrae insidiosamente la empresa de la escritura a un diálogo de presencias, en circunstancias de que lo esencial del hecho literario extremo que el poema aspira a ser, consiste justamente en quebrantar ese círculo obligatorio. Puesto "en recital", por así decir, el texto adquiere concreción sonora, se da la ilusión de una voz que lo profiere y la ilusión también de confundirse con ella; el texto dicho es una voz de cuerpo presente: es un decir de *viva voz*, y por ello sugiere como propia la untuosidad de una biografía en acto, en principio ajena él. En la sujeción a un *sujeto*, la escritura gana un aquí y un ahora, conquista para sí un protagonista efímero pero actual. Espacio conjetural, espacio virtual, el texto entra de este modo en el frágil y cimbrante orden del tiempo, que es orden del mundo, al encarnarse en una persona hablante. Pero entra allí sin efracción, enajenándose como escritura, claudicando ante el imperativo ordinario de la comunicación verbal.

Y puesto que de "tiempo" se habla, hará cosa de unos veinte años, en este mismo

---

respecto de la anterioridad psicológica y sociológica del habla, no pudo provocar un cambio radical en nuestra relación con los enunciados mismos de nuestros discursos. Lo que la escritura ha fijado así sería, pues, un discurso que habríamos podido decir, por cierto, pero que precisamente escribimos porque no lo decimos. Dicha fijación adviene en el lugar mismo del habla, allí adonde ella podría haber nacido. Cabe preguntarse, dice este autor, si el texto no es verdaderamente texto cuando se limita a transcribir una palabra dicha anteriormente, sino cuando éste inscribe directamente en la letra lo que el discurso quiere decir. Esta idea de una relación directa entre el querer decir del enunciado y la escritura podría ser autorizada por la función de la lectura respecto de la escritura: el lector, en efecto, ocuparía el lugar del interlocutor, lo mismo que simétricamente la escritura ocupa el lugar de la locución y del locutor. Sólo que, precisa Ricoeur, "la relación escribir/leer no es un caso particular de la relación hablar/responder. No es una relación de interlocución; no es un caso de diálogo. No basta con decir que la lectura es un diálogo con el autor a través de su obra. Hay que decir que la relación del lector con su libro es de otra naturaleza; el diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas; pero no hay intercambio de este tipo entre el escritor y el lector; el escritor no responde al lector. El libro más bien separa en dos vertientes el acto de escribir y el acto de leer, sin que éstos se comuniquen. En la escritura, el lector se halla ausente, y el escritor está ausente en la lectura. El texto produce así una doble ocultación, la del lector y la del escritor; es de este modo que el texto sustituye a la relación de diálogo, la que anuda inmediatamente la voz del uno al oído del otro". Por esta diferencia cabe decir que la escritura es una efectuación comparable al habla, paralela a ella, que toma su lugar y en cierto modo la intercepta. Lo que viene a la escritura es el discurso en tanto intención de decir, intención directamente inscrita allí, aun cuando histórica y psicológicamente, la escritura haya comenzado por transcribir gráficamente los signos de la palabra hablada. Esta manumisión de la escritura, que la pone en el lugar del habla, concluye Ricoeur, es el acta de nacimiento del texto. Pero cuando el texto toma el lugar de la palabra viva, en ausencia de los locutores tanto como del medio circunstancial del discurso, y, en suma, del *mundo* referido, el movimiento de la referencia hacia la mostración resulta interceptado (aunque no suprimido), y en esta suspensión en la cual la referencia es diferida, el texto queda en cierto modo "colgando", en el aire, fuera del mundo o sin mundo. Gracias a esta obliteración de la relación con el mundo, cada texto es libre de entrar en relación con todos los otros textos que vienen a ocupar el lugar de la realidad circunstancial mostrada por la palabra viva, atada como ésta siempre está, a la realidad gracias a dispositivos verbales tales como los demostrativos, los adverbios de tiempo y de lugar, los pronombres personales, los tiempos del verbo, y, en general todos los "deícticos" u "ostensivos" que sirven para anclar el discurso en la realidad circunstancial, al punto ideal que la referencia real tiende a confundirse con una designación ostensiva, en la que la palabra dicha se reúne al gesto de mostrar, de hacer ver. En la palabra viva, dice Ricoeur, "el sentido muere en la referencia y ésta en la mostración". "Esta relación de texto a texto, en la evaporación del mundo del que se habla, engendra el cuasimundo de los textos o *literatura*" (Cf. Paul Ricoeur, "Qu'est-ce qu'un texte", in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, "Esprit", 1986.

país que desde entonces no ha dejado de ser otro, los recitales de poesía eran cosa frecuente para mí y mis adláteres de la cofradía juvenil de los poetas chilenos de entonces.

A la sazón, para los jóvenes autores, el acceso al libro no sólo implicaba dificultades económicas obvias, sino otras algo más disuasivas. Sin ser menos fascinante que hoy día, la publicación poseía un sentido ético intimidante; suponía librar la propia obra a ser situada respecto de un horizonte crítico establecido, y en el mejor de los casos, o sea en el de ser esa obra por lo menos advertida, abandonarla a las reglas del funcionamiento institucional, ante el cual no se podía menos que ser siempre advenedizo. En reemplazo del acto definitorio, o definitivo, del libro, nada tenía para nosotros tanta significación como esas ocasiones vagamente ceremoniales del encuentro de un público auditor; el “recital” era algo así como nuestro modo de ser “poetas jóvenes”, su signo más palpable<sup>4</sup>.

No diré que esta práctica de la lectura poética, a pesar de su inquietante signo, se me haya hecho con el paso o el peso de la edad menos seductora que entonces. O que la lejanía del medio cultural chileno, agravada en Francia por la falta de un auditorio hispanohablante, volviéndola menos habitual la hayan vuelto, para mí, menos atractiva. Si lo primero es imputable a la fuerza de las cosas, ello no implica forzosamente lo segundo: antes bien la eventual necesidad para un poeta del encuentro de algún auditorio se multiplicaría por el múltiplo de la carencia.

Hoy por hoy, cuando la poesía que llamamos *moderna* ha venido haciendo sus más claras conquistas bajo los fueros de la escritura y un poco en detrimento de la oralidad, los recitales, por modesta que sea su puesta en forma, constituyen, un tipo de ceremonia de complejas implicaciones. Dejo de lado toda consideración sobre su validez intrínseca, a menudo vulnerable a los vaivenes de la moda; validez también tributaria del buen o mal uso que de ellos se haga. Los hay solemnes y paródicos, elevados y patéticos, señudos y circences. Los hay unos mejores que otros. Según la calidad, o mejor, las cualidades del poeta, y, naturalmente, la de los poemas leídos. Según, también —¿y por qué no?— aquellas del respetable público eventualmente presente.

Sin querer entrar aquí y ahora en el detalle del asunto, se aceptará que un recital es, en una cierta perspectiva, un acto de rememoración de algún ritual primigenio relacionado, seguramente, con el poder infuso de la Palabra, así, con mayúscula. La lectura pública es algo así como la puesta en escena, tal vez inconsciente, que expone aquella cara oculta de este satélite del silencio que es la palabra, evolucionando en imprevisibles órbitas y parábolas en el universo del sentido. Y de manera contemporánea, una lectura de poemas supone el olvido más o menos cómplice del hecho, fundamental para la literatura, de que un texto es, respecto del uso del lenguaje, un código segundo: el de la escritura en simetría indisociable con la lectura, digamos, “ocular”.

Hace ya más de un par de siglos, un autor visionario, quizás uno de los más

<sup>4</sup>“No hay noción más vaga e imprecisa, nos recuerda Jaime Concha, que la de “poesía joven”, pues la juventud es una experiencia, no una categoría; y que, como escribe con razón Bataille, “no hay conocimiento del instante”, y lo mismo podría decirse de la juventud, plenitud en transición. Neruda contaba algunas veces, prosigue Jaime Concha, cuánto lo irritaba el ser llamado hasta muy tarde “poeta joven”, como si nunca pudiera crecer y alcanzar el rango de un poeta verdadero. “Pero cuando me dejaron de llamar poeta joven, solía decir el autor de la *residencia*, entonces me sentí muy triste y me pareció que había perdido algo irrecuperablemente”.

sugestivos “filósofos del lenguaje” *avant la lettre*, como fue Gian-Battista Vico, sostuvo que “el lenguaje fue primero mental”, en una época en que el hombre no conocía aun el uso de la palabra (*tempi mutoli*). Aquel lenguaje primitivo, al que Vico llama *lingua divina* y que precedió al lenguaje articulado, debió pues consistir en signos, gestos u objetos que poseían relaciones naturales con las ideas. A dicha época sucedió la lengua que él llama *poética o heroica*. “Los primeros autores que hallamos entre los orientales, los egipcios, los griegos y los latinos, escribe Vico, los primeros escritores en servirse de las nuevas lenguas en Europa cuando la barbarie hizo su reaparición, fueron poetas”. Y Vico dedica su investigación a lo que él llama *la lógica poética*, sus emblemas, sus figuras, sus tropos, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque. La palabra poética es para él un “carácter”, e incluso “una palabra mitográfica”, puesto que, dice, “toda palabra puede ser estimada como una corta fábula”.

Sostenía el mismo Vico que la poesía era un resabio memorioso de una lengua original. Y como todo lo original, de un estado de armonía perdida. De ahí le viene al poema, muy probablemente, ese eco de efectividad que resuena en sus palabras. El poema es, en estos términos un objeto nostálgico, puesto que todo pensamiento aspira a un cuerpo, toda imagen llama a recobrase en la materia. Por abstracto y hermético, críptico y recóndito que sea un texto poético, se presentará siempre a nosotros por el lado de su nostalgia substantiva: en la materialidad verbal del poema, ella busca encontrar “la sólida constancia y la bella monotonía de la materia”.

Las investigaciones de Vico sobre el origen y naturaleza de la poesía, como se sabe, influenciaron hasta nuestro siglo la ciencia del lenguaje poético<sup>5</sup>. Pero sea como fuere, dicha ciencia contemporánea, habiendo tomado las distancias que sabemos con la visión estimulante y solitaria del genial napolitano, no ha dejado de ver en el fenómeno

<sup>5</sup> Esta ciencia, la *poética*, intenta circunscribir esa función común al lenguaje en sus diversas manifestaciones literarias. Se ha querido denominar *función poética* a esta especificidad de la función del lenguaje en la literatura; y recordemos que en el conocidísimo esquema de las *funciones* del lenguaje, establecido por Jakobson, esta última apunta a un discurso centrado sobre el *mensaje*, poniendo el acento sobre éste por cuenta propia. Hoy en día esta caracterización se trata de un truismo de escuela, a menudo sólo parcialmente comprendido en sus verdaderas implicaciones. De hecho, el mismo Jakobson hila más fino en el concepto. Permítasenos extendernos en ello, aquí, aunque sólo de paso, citando el pasaje respectivo en su necesaria integridad: “Esta función —dice Jakobson— no puede ser estudiada con provecho si se pierden de vista los problemas generales del lenguaje, y, por otro lado, un minucioso análisis del lenguaje exige tomar seriamente en consideración la función poética. Toda tentativa por reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética, desembocaría solamente en una simplificación tan excesiva como engañadora. La función poética no es la única función del arte del lenguaje, ella es solamente su función dominante, determinante, no obstante que en las otras actividades verbales ella no juegue sino un papel subsidiario y accesorio. Esta función, *que pone en evidencia el lado palpable de los signos*, profundiza por ello mismo la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos. Por ello, al tratar de la función poética, la lingüística no puede limitarse al terreno de la poesía”. En resumidas cuentas, todo ejercicio del lenguaje, fuera de la poesía, puede dar lugar a esta función poética. Y en lo que concierne a la poesía, esta acentuación del mensaje por su propia cuenta, se señala antes que nada por la importancia que adquiere en ella, para decirlo en jerga técnica, la *organización del significante*, o del aspecto fonético del lenguaje. La similaridad de los sonidos, las rimas, la entonación, la rítmica de los diferentes tipos de versos, etc., poseen una función que, lejos de ser puramente ornamental, vehicula un nuevo significado que se agrega y sobrepone al significado explícito. Antes de ser objeto de una definición señudamente científica, y hablar, por ejemplo de un “simbolismo de los sonidos”, este hecho fundamental ha sido, intuitivamente o no, señalado por casi todos los poetas modernos. Valéry, entre ellos, ve así en el poema una “vacilación prolongada entre el sonido y el sentido”.

del lenguaje, y en especial en su uso poético, una fuente inagotable de problemas y de enigmas, plurales y enmarañados, siempre renuentes a una solución tajante<sup>6</sup>.

No es nuestra intención ahora entrar en esas honduras que exigirían, sin duda, mejores aptitudes y más doctas competencias que las del que habla. Pero valga recordar, en cambio, que el más elocuente y llano de los poemas, a condición de ser una obra auténtica, plantea de suyo todo el enigma del lenguaje. Nos pone ante el hecho primordial, que es un mito primordial, y primordialmente misterioso, del encuentro de un sonido aparentemente familiar y de un sentido que, por definición, lo es mucho menos. Sentido que se constituye al margen, justamente, de nuestro trato cotidiano con las palabras y sus significaciones palmarias, en su empleo ordinario; un sentido que, por decirlo de algún modo, se busca a sí mismo y a sí mismo sólo se halla —aguja en el pajar— en su propia deambulación indagatoria, en el trazado o trama de su pesquisa, o sea, en el tejido, es decir propiamente en el *texto* que lo funda. Operación excepcional, la palabra poética, a fin de cuentas, remite al nacimiento legendario de lo que al cabo de infinitas peripecias podrá llegar a erigirse en norma; ella nombra primigeniamente. Algún resabio ha quedado en su etimología, puesto que, como nadie ignora, “palabra” es “parábola”: una palabra no es la cosa por ella nominada con mayor o menor fortuna, sino un substituto ocasional de la realidad extraverbal, sostenido por la humana costumbre; mejor dicho: una palabra es ya una mitología de la realidad.

No es mi propósito, repito, abordar ahora estas cuestiones. Se trata más bien de tomarlas como pretexto, para un merodeo en torno a lo que implica para mí escribir poemas, y, presentemente, ofrecer una lectura de algunos de ellos. Para no despertar sospechas y temores, un merodeador, como se sabe, debe aceptar explicarse. He elegido como explicación participar a ustedes de algunas reservas, yo diría, técnicas. Confieso que me complace, por algunas de las razones explicitadas y, también pese a algunas otras de entre ellas, incurrir flagrantemente en la lectura pública. No menos me complace poder enunciar esas reservas en los términos de mi propio concepto de la escritura poética.

Mi poesía aspira o tiende a asumir en sus formas, todas las consecuencias de la escritura; esto es, del hecho concreto de trazar unos signos, en un cierto orden, sobre el papel, destinados a la operación más o menos simétrica de un desciframiento y la transcripción por la mirada lectora. En principio, adhiero a la comprobación reconocida, y nada indiferente en sus consecuencias para el ejercicio concreto de la literatura, según la cual los signos de la escritura, en cierta manera concuerdan mejor, en su disposición, con la estructura del espacio de la lengua, esto es —según la distinción ya clásica entre *lengua* y *habla* propuesta por F. de Saussure—, con esa parte social del lenguaje, exterior al individuo. Enseguida, hay el hecho de que cierto tipo de efectos expresivos, ciertos modos de significar, que me son caros, cuentan con el acto de

<sup>6</sup> Un balance justipreciador de las ideas de Vico, entre los actualmente más convincentes en el plano estrictamente lingüístico, es el de George Mounin en su *Histoire de la linguistique des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, (Paris, PUF, coll; “Sup”, 1967, pp. 133-141). Se advierte ahí que los mismos autores que, a la siga de De Sanctis y de Croce, celebraron a Vico en general, han debido desembocar en reservas abrumadoras para éste en el detalle. Así por ejemplo, su biógrafo y editor contemporáneo, Fausto Nicolini, conviene en que “su cultura filológica e histórica es pobre, desordenada, pasada de moda y fragmentaria”. Por su parte, A. Momigliano menciona “su documentación falaz y su falta de formación erudita”. La “gloria lingüística” de Vico, no prevendría sino que de aquellas tesis suyas en las que expone el origen inextricablemente común de la lengua y de la poesía. Tesis, como se sabe, hartamente sostenibles por imposibles de probar, por lo menos en lo tocante al lenguaje.

hojear —y ojea— el volumen impreso, ese espacio de conjeturales improntas. Mi poesía cuenta con el hecho de que la literatura se cumple en función del Libro. Es éste un objeto que se palpa y se sopesa, nada ajeno, por lo demás, a cierta valorización fetichista, a la que no se adhiere impunemente. Pero el libro es sobre todo, el espacio que acoge la escritura, ese “sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas”; espacio de la realidad *textual*, tejido de figuras en el que el tiempo vital del “escritor escribiente” y el del “lector leyente”, se anudan juntos enredándose en el medio paradójico de la página y del volumen. Respecto de los usos infinitamente variados que los hombres pueden hacer del lenguaje, el libro instaaura un orden distintivo entre lo que se dice, lo que se canta y lo que se lee.

Mi poesía prevé también el acto silencioso de leer, que determina un tiempo, o mejor, un *tempo*, singular, como es el del trayecto sucesivo de una *página*. Acto carnal y fruícioso del leer: clavar los ojos en ella, hincarle el diente.

Valga recordar en beneficio de la pertinencia de estas dos últimas expresiones que, antiguamente, “página” no quería decir otra cosa más que “cuatro hileras de vides unidas en forma de rectángulo”, y que el origen etimológico de su forma latina era “clavar” o “hincar”: *pangere*.

Algo de esta filiación verbal, inconsciente, debió asistir mi pluma, cuando, en un primer libro, llamé a un poema “Vid”. Una suerte de pleonasma: una vid en su página; texto aquél que, como sucede siempre con la poesía, dice algo pero habla de otra cosa. Un poema, así, siempre habla de sí mismo. Toda imagen poética, por angas o por mangas, remite a la escritura, a toda escritura si no a todas las escrituras: antes de “reflejar” nada, la escritura poética se refleja a sí misma, es un espejo de sí misma, un espejo que, literalmente “se abisma”.

Dicho en breve: me asalta la impresión de que un poema mío dicho y escuchado, se parece menos, y no para su bien, a un poema mío leído en su escritura. Tengo la impresión de que mis poemas *se dan* más cabalmente en una lectura justamente visual. Lectura que conlleve el gesto ordinario de toda lectura, pero que además despliegue aquellos otros gestos consistentes en una atención especial sobre la página. Una lectura que junto con descifrar los signos gráficos, descubra esos otros signos en cierto modo advenedizos que son la superficie de la página misma, el lugar que en ella ocupa el bloque tipográfico, la sensación de las estrías irregulares del trazo de las líneas, entrecortadas por las palabras, el perfil sinuoso trazado de alto a abajo por el corte de los versos; o ese mismo trazo discontinuo como una pauta física que interfiere, al modo de unas compuertas, el encaminamiento fluvial de la lectura<sup>7</sup>. Una red paralela de acercamientos aledaños, inmotivados si no es motivados por la vecindad visual, se instaaura así entre dos o más palabras, alojadas en líneas distintas, aproximándolas en

<sup>7</sup> No es que la mía sea una poesía del “escrito absoluto”, caligramática, ni “concreta” y pictográfica ni, sobre todo, “grammatológica” (¡la hay!). Una poesía que prefiriera a los ojos profundos del espíritu, a estos someros de la cara... No. Sólo que, como ocurre a todo creador con sus creaturas, yo espero que mis poemas alcancen todo su crecimiento en la más adecuada de las lecturas; esto es, en aquella que sepa poner a favor suyo y disponer en provecho de su total posesión todas las virtualidades de la escritura, aquella que sepa activar sus dispositivos lo mismo emotivos que intelectivos, sensitivos como indagatorios, aquella dispuesta también a desdeñar llegado el caso las evidencias más halagadoras por los intrincamientos menos afables. Aparte el hecho de confiar a mis poemas el cometido de valerse por sí mismos, los sobrecargos de la responsabilidad de dar cuenta cada vez de una cierta idea en acto de la poesía; idea actualizada, por así decirlo, en el cuerpo de las imágenes y toda inscritura en el cuerpo singular de cada poema.



una vecindad azarosa que no es ya la del encadenamiento de la frase. Una lectura que, en cierto modo, actúa, yo diría desde un más acá del umbral de la atención lectora.

El lector “ocular” —valga el pleonasma—, introduce de este modo una discontinuidad en el desciframiento del texto al detener su lectura en un punto cualquiera, al volver atrás en procura de una nueva luz o de la repetición de un disfrute, al retomar esa lectura al cabo de interrupciones y de saltos. Acto, si se quiere, de delectación [*delectare*: “seducir”], acto suscitado también por la necesaria succulencia en que debe consistir la oferta de una obra de lenguaje. Libertad de la lectura que se ejercita en el desentendimiento de aquellas constricciones (¿constricciones?) del seguimiento irrevocable, unívoco, de la audición. El lector es dueño de sobrevolar las palabras, de aislarlas del flujo del discurso y de degustar su fruición separadamente, acordándoles un relieve singular a cada una, creando interferencias, conmutaciones y analogías a distancia entre unas y otras.

La libertad creadora conquistada por el poeta moderno se aviene bien con aquella de su lector. Consciente o inconscientemente, el poeta cuenta previamente con ella, cuando no la suscita.

Dicho de otro modo: el hecho de leer sobre una página escrita agrega a la lectura de un texto el gesto de una suerte de “contemplación textual”, que cierta poesía —por ejemplo aquellas de fórmula caligramática en grado diverso reclama como destino natural. Pero aparte de esos casos demasiado flagrantes, hay poemas que piden ser “observados” sobre el blanco de la página, como se observa en el plano del cielo el trazado imprevisible del vuelo de las aves. Por eso tal vez en Chile, Neruda, que gustaba de las fórmulas de un grafismo casero, decía que la actividad predilecta de los poetas, y, por lo tanto, la suya propia, era el “pajareo”; o sea, aquella versión impávida, impune y plácida del “ocio creador”...

Agregaré solamente que concibo la poesía, en sus motivaciones y alcances, como una empresa eminentemente literaria. Que para mí un poema es fruto de artificios, más o menos complejos, basados en una serie de operaciones sobre el lenguaje, deliberadas tanto como maduradas. Pienso que la materia del poema está hecha de palabras, construido pieza a pieza sobre la opacidad material de éstas, y acabado sólo al cabo de numerosos ensayos, en un trabajo en que el azar o la espontaneidad ceden todo o parte de sus fueros imprevisibles a una “forma” y a un tenor, esto es, a una contextura de significaciones, en mucho prevista de antemano. Digo bien: “prevista”, esto es, vislumbrada, lo que implica un acto muy otro que el de predisponer una estructura pensada. Pero, para incurrir una vez más en aquella banalidad según la cual un poema es un acto imprevisible en todos sus alcances, en que una vez escrito éste caduca su contrato de pertenencia a un proyecto personal, se agota toda posibilidad de control por el poeta del estatuto de sus significaciones. Lector entre lectores, frente a su texto, el poeta no es ya, ni con mucho, en *primus inter pares*, puesto que el poema *sabe* más que su poeta, puesto que las significaciones por él cristalizadas volverán a diluirse en y por la lectura ajena, en el medio omnipresente del sentido, del cual ningún producto humano podría escapar. Un texto, un poema no puede cumplirse ni cobrar existencia sino en esta forma de alejamiento y ostracismo, y para un poeta el poema será siempre el objeto irremediabilmente nostálgico de una intimidad perdida, el precio de un extrañamiento. *La poesía no vuelve con las hojas* —escribe bellamente Enrique Lihn— / *Ella florece en el destierro, nunca en la misma estación, de año en año...*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Enrique Lihn, “Zoológico”, in *La Píiza Oscura*, Santiago, Ed. Universitaria, 1973.

Más adelante insistiremos sobre la naturaleza paradójica de la escritura poética. Pero aquí mismo, valga recurrir a una reflexión del filósofo Jean-François Lyotard a propósito de la lección de filosofía, que bien puede ser extendida, *mutantibus mutandis*, a la poesía misma. La paradoja, en este caso, consiste en que al escribir un poema, se escribe antes de saber lo que hay que decir y cómo decirlo, y aun si es posible decir aquello. La escritura poética toma ventaja, adelantándose, respecto de lo que ella debería ser. Como lo son ciertos niños, ella es prematura, inconsistente, por ende. No es algo fiable para izarse al pensamiento mismo, allá en su extremidad final. Sino que, aquí, el pensar, se halla embrumecido, está enredado en el embrollo de lo no pensado, y empeñado en desmadejar la lengua desmanotada, inepta, de la infancia<sup>9</sup>.

Una vez cumplido, un poema es una *obra*, y una obra es una entidad que existe sin ninguna posibilidad de relación con otras entidades, incluso cuando éstas son igualmente de orden estético. Por otro lado, ella es un cosmos; se basta a sí misma perfectamente en este aislamiento, porque encuentra en ella misma todo aquello que requiere para existir, y no depende en nada de una entidad diferente que se encontraría más allá de sus límites.

La obra, dice Maurice Blanchot, y yo no puedo sino que compartir esta idea, es obra solamente cuando deviene la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio, antes que nada, desplegado por la contestación mutua del poder de decir y del poder de oír.

Una vez producido el primer destello que enciende el proceso de la imagen, la experiencia y las palabras que la denominan ya han perdido ante la palabra del poema todo poder de clausura, todo derecho de llaves, toda virtud probatoria. Las razones de un poema son infinitas. No podrían, pues, ser confiadas a la lógica desaprensiva de una peripecia accidental: la de una circunstancia exterior cualquiera, llámese sueño o hazaña memorable, puesta de sol o sufrimiento ajeno, desesperanza o lucha esperanzada. El linaje poético se aviene mal con una cualquiera genealogía circunstancial. Las circunstancias del poema nacen con él mismo, o bien el poema fenece como tal en aquellas que le son imperiosamente externas. El sujeto autor —esa falsa idea clara— no es sino una de esas circunstancias del poema; el poeta es, según la conocida fórmula, el que incurre en un cierto hacer y haciendo, se hace; genitor del poema, él es su creatura<sup>10</sup>. Del mismo modo, tan pronto como un poema ve la luz, se separa objetivamente del poeta para confiarse por entero a sus lectores.

<sup>9</sup> Cf. Jean-François Lyotard, "Adresse au sujet du cours philosophique", in *La Grèce des philosophes*, éditions Osiris, 1986.

<sup>10</sup> No estaría de más puntualizar que las ideas aquí expuestas dan su soporte teórico a una reflexión personal sobre el hecho "protagónico" de la escritura poética, y ello en la prefiguración, por parte nuestra, de un *lector ideal* por el que el poeta se toma hipotéticamente a sí mismo. Por lo que toca a nuestra adscripción personal, en el plano hermenéutico general de la literatura, a una cierta concepción de la misma, estas ideas no tienen como corolario una visión formalista ni de un inmanentismo a ultranza, concepción acrónica o pancrónica de la creación literaria. El llamado plano referencial de un texto incluye, inevitablemente, el dato de la "biografía", o mejor dicho, el de una cierta "circunstancia" referida, cursivamente o no; toda referencia es referencia al mundo, y éste no se da a la conciencia si no es en la experiencia, sea ésta real o ilusoria. La aproximación sincrónica a los textos no nos parece reñida con aquella, diacrónica, que involucra al mundo histórico y su carga de realidad significativa, y es en este sentido nada desdeñable.

Compartimos, por el contrario, las observaciones de George Mounin sobre la necesidad actual de integrar a la interpretación de la obra, sin jerarquía metodológica fijada de una vez y para siempre, las enseñanzas de la historia literaria, en cuanto a que: "en materia de investigación literaria, la historia en

Se dice de ordinario que un poeta “se expresa” en un poema. Aparentemente obvia, esta aserción, como muchas verdades de evidencia y a falta de mayor puntualización, es de una severa incertidumbre. La expresión, afirma un autor contemporáneo, es el proceso por el cual se efectúa la diferenciación del interior y del exterior, del sí mismo y del otro distinto de sí. No bastará con decir que la expresión es el exterior suponiendo ya adquirida en alguna parte una interioridad: ambos momentos pasan el uno en el otro. Dicho en un lenguaje más secamente técnico, la expresión es *individuante*, tiene una función formal de individuación. Razón por la cual la expresión es adherente a lo que ella expresa, ella es la expresión de un alguien y no solamente de su pensamiento. La expresión o, mejor, la manifestación de sí, no pone en relación dos términos, ella los constituye, puesto que es por y en la expresión que se opera la diferenciación entre interior y exterior. La expresión no es un incidente de la vida psicofisiológica, ella es esta vida misma en tanto que ella viene a manifestarse. Fuera de esta manifestación, para nosotros, ella no es, puesto que sólo es en acto, en el acto mismo de su manifestación.

Más que otras formas discursivas, el poema en su reapropiación subjetiva del lenguaje, esa realidad socialmente objetivada que se impone abierta o subrepticamente al individuo, expone, presenta, o deja al descubierto esta problemática. Su virtud, en este sentido, es la de “dar la palabra a la minoría de nosotros mismos”, a la minoría oprimida de nuestro ser, aquella que se siente privada de medios de expresión: aquella experiencia individual más íntimamente vivida que nos deja a menudo la impresión de ser inexpresable. Tal vez radique ahí el problema más específico de la poesía, o la clave de todos los otros<sup>11</sup>.

De ordinario, la marca gramatical del sujeto hablante, el “yo” pronominal, define un espacio y un tiempo de una circunstancia dialogal, crea una perspectiva que, en el caos, o por lo menos, en la masa amorfa de la realidad extraverbal, instaura un orden bipolar: *yo* y el *mundo*. Ahora bien, en el acto no ya ordinario sino extraordinario de la creación poética, ¿quién dice lo que el poema dice? ¿A quién se dice aquello? ¿De qué

---

tanto que tal es una inyección de epistemología”; y que “el enclaustramiento en la obra y sus estructuras, sus significados, sus temas, es una forma de incultura si éstos se consideran de otro modo que como un punto de partida o como un elemento de la investigación total, entre otros”. Las diversas especialidades históricas son actualmente para el investigador “el modo más directo de reflexionar sobre las famosas ‘condiciones de posibilidad del conocimiento’ en su terreno”, (...) en tanto son “un elemento constitutivo, un componente obligatorio de toda teoría literaria totalizante, y no una libre opción”. (...) “En materia de literatura, inmanencia (rechazo de salir del texto) significa a menudo inconsciencia —inconsciencia de los condicionamientos que pesan sobre cada lectura”. En la perspectiva de la interpretación, el “verdadero problema de una historia literaria operatoria, en sentido exacto de la palabra, es el de seleccionar, en la masa de los documentos por ella acumulados, aquellos que son estéticamente pertinentes”. (Cf. G. Mounin, *op. cit.*).

<sup>11</sup> En un par de textos célebres, el poeta Francis Ponge expone a su lúcida manera dicho motivo: “no nos han faltado algunas razones imperiosas para convertirnos en poetas y seguir siéndolo. Nuestro primer móvil que sin duda el hastío de lo que se nos obliga a pensar y a decir, y de aquello en lo cual nuestra naturaleza de hombres nos fuerza a tomar parte...” (“De las razones de escribir”). “Supongo que de lo que se trata es de salvar a algunos jóvenes del suicidio y a algunos otros de entrar en la policía o en los bomberos. Pienso en los que se suicidan por hastío, porque encuentran que *los otros* toman demasiado lugar en ellos mismos. Se les puede decir: dad por lo menos la *palabra* a la minoría de vosotros mismos: Sed poetas. Responderán: justamente es ahí, ahí mismo cuando más que nunca siento a los otros en mí mismo, cuando trato de expresarme no lo consigo. Las palabras vienen ya listas y se expresan: no es a mí a quien expresan”. (“Retórica”). Cf. Francis Ponge, *Antología*, Santiago de Chile, Ed. LAR, 1991, trad. W. Rojas.

está hecho ese aquello que se dice, si su sujeto emisor emite en su decir al mismo tiempo una escucha que se refiere a sí misma, sin más destino que sí misma y que se completa en sí misma, que es acto y materia verbal de ese acto? Pues, tal es el texto poético, o no es.

Nada más que la espinuda cuestión del *yo* en literatura, surge bajo la forma de una red compleja y desorientadora de relaciones entre una pluralidad de sujetos posibles. Para no hablar de la relación aparentemente intersubjetiva que se establece entre el lector y el autor; ni de las relaciones intencionales que se instauran, en la obra, entre el sujeto constituyente y la obra constituida; ni tampoco de aquellas relaciones que el sujeto sostiene, por el intermediario de la obra, consigo mismo. El *yo* que juzga, el *yo* que lee, el *yo* que escribe y el *yo* que *se* lee; el problema de fijar el plano sobre el cual esos diferentes “sujetos” se encuentran y se confunden para constituir la unidad de la conciencia estética, está hoy en la base misma de las dificultades metodológicas para abordar la interpretación y la crítica literarias.

Digamos, finalmente, que la dichosa fortuna poética, por llamarla de algún modo, reside en el cumplimiento del *yo* en el arte, y que es ésta la dicha más frágil y delicada que existe. Porque el *yo* no se despliega, como se cree, floralmente en el poema, o no lo hace sino al cabo de renunciamentos y de sacrificios, mutilaciones y elecciones forzosas y no siempre con un saldo en su beneficio. La obra es, por el contrario, un acto por el cual el *yo* se despoja de todo un conjunto de riquezas concretas para exponerse, acto seguido, a todo un conjunto de formas mucho más insidiosas de la inautenticidad. Más que de una vasta, radiante, eclosión, de lo que se trata, primero, es de un “estrechamiento”, de una “reducción” del *yo*. Si, por ejemplo, el poema es necesariamente la totalidad de una forma, ésta no corresponde de ningún modo a una totalidad del *yo* creador. Por eso, la sensación inquietante, vertiginosa, que nos deja la lectura de un poema. De algún modo late allí una pulsación de un sentido nunca acabado, de una tentativa infinita. La obra debe volverse un proyecto tendido hacia un objetivo inalcanzable, y su cumplimiento parcial adquiere la forma de “un renunciamento en el momento mismo en que ella se cumple”; el sujeto debe olvidarse en tanto que sujeto en ese proyecto cuyo término permanece para siempre inaccesible. La obra es enteramente trascendente respecto del sujeto constituyente. El poeta se “aventura” deliberadamente en un terreno que él sabe que es inconocible.

A esta condición, se ha dado en denominarla el carácter “suspendido” del *yo* poético. Este carácter comprende la necesidad del salto fuera de la temporalidad cotidiana e histórica, en función del sentimiento de opresión y de agobiamiento que atormenta a la conciencia prisionera de su situación en el mundo de los hechos cumplidos y dados, abandonada a ella, o sea, conciencia de su facticidad. “El poema, en tanto es, por cierto, una forma de aparición del lenguaje —escribe el poeta Paul Celan en su *Discurso de Bremen*— y es por ello de esencia dialógica, el poema puede ser una botella arrojada al mar, abandonada a la esperanza —a menudo frágil, claro está— de que podrá algún día, en alguna parte, ser recogida en una playa, quizás en una playa del corazón. En ese sentido, los poemas se hallan de igual modo en ruta: se dirigen hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia un lugar abierto que ocupar, hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar”.

Un “texto”, en el sentido de la escritura poética, posee esa doble condición venida de su particular manera de operar con y sobre el lenguaje. Es una sobrecarga subjetiva en que la interioridad de un sujeto subsume a la objetividad del mundo extraverbal, representada, o prefigurada, por el lenguaje y que en parte lo constituye como tal lenguaje, al mismo tiempo que aspira a recuperar ese mundo “exterior” lanzándolo hacia un más allá de su objetividad aplastante, más allá de su exterioridad. Para usar

una expresión demasiado socorrida, digamos que la “realidad extraverbal” recibe en préstamo, de parte del poeta, previo un arduo compromiso, previo un pacto negociado con ella, una conciencia hablante para decirse a sí misma; no ya para decir lo que ella es en su condición de cosa nombrada, sino en aquella otra, la de un “posible” hecho de la posibilidad de las palabras.

En ese trato tácito, por el que el poeta “se ausenta” de su lugar de *sujeto de palabra*, como —pero sólo como— *si no fuera*, el poema no puede sino ofrecer en compensación la ebriedad mayor del descubrimiento. ¿Descubrimiento de qué, al fin de cuentas? Pues bien, de una nueva imposibilidad del mundo que sólo la palabra desuncida imaginariamente de su dependencia hace posible. O por el contrario, como alguna vez escribió Borges acerca de su relación con la poesía: “El ejercicio de la literatura puede enseñarnos a eludir equivocaciones, no a merecer hallazgos. Nos revela nuevas imposibilidades, nuestros severos límites”.

Mi poesía, finalmente, aspira a asumir todas las condiciones de su ser “texto”. Es decir algo que toma su significado, su sentido pleno y su validez, del interior de sí mismo, y no del mundo referido por él. Ello, en el entendido de que para su verdadera comprensión, un texto no requiere de la apoyatura de un objeto o de una circunstancia extraverbal. Tampoco le hace falta un discurso acompañante, que, a la manera de un Cicerone, conduzca ese sentido hacia otra comprensión que aquella, plural, que el texto vuelve posible a partir de los datos con que él mismo aspira a fundar una suerte de convención de lectura al uso de sus designios; convención quizás reutilizable, reciclable fuera suyo, pero en todo caso imprescindible para captar *poéticamente* el significado *poético* de ese texto, de ese poema. Fuera de esta operación lectora, su significación cabal permanecerá enclaustrada. Cualquiera otra operación lectora dictaminará su no poeticidad, su insignificancia o el estigma más frecuente— su hermetismo.

Puesto que un poema es un discurso —en rigor, una suerte de explosión de sentido no discursiva— que se afirma como sola posibilidad de ese mismo discurso, su lectura equivale en cierto modo al desciframiento y aprendizaje de un idioma nuevo; idioma de intuición y de instantes, en el que cada enunciado real comportaría al mismo tiempo el destello de su “método”, y a veces consistiría en él. Lo que un poema dice, en su modo a veces nada unívoco, sinuoso y plurivalente, pero no por ello gratuito o arbitrario, lo dice absolutamente, nunca “quiere decir”. No tiene para qué “querer decir”.

La poesía —toda poesía— es una lengua inhabitual antes de ser cualquiera otra cosa. Puede suceder que del poema se desprenda una cierta idea de los hombres y de las cosas; una idea emocionada y expresada de otro modo. Pero, armada de su “intuición excavadora”, su verdadera consistencia es la de ser exploración del lenguaje, así como la espeleología es exploración de las zonas recónditas y oscuras de la tierra de bajo nuestros pies. Ambas son, claro está, disciplinas diferentes, pero tienen en común el ser aventuras humanas, o sea, actos de dispersión y dispendio de la propia libertad, retos al azar, o a la necesidad.

Aventura del lenguaje, la poesía es la ocasión de un riesgo: el poeta es aquel personaje que busca correr riesgos intencionalmente allí adonde el común de los mortales trata de hallar la seguridad, cuando no el conformismo.

Es justamente lo que delata el carácter paradójico de la poesía. El adversario y el cómplice de la escritura poética es la lengua; quiero decir, no solamente la lengua materna, sino la herencia de las palabras, de los giros y de las obras que se llaman la cultura literaria. Se escribe contra la lengua, pero necesariamente *con* ella. Decir lo que ella sabe ya decir, eso no es escribir. Lo que se quiere decir es lo que ella no sabe decir,

pero que, se supone, ella debe poder decir<sup>12</sup>. Se la viola o se la seduce, se introduce en ella un idioma que ella ignora. Cuando ha desaparecido el deseo mismo de que la lengua pueda decir otra cosa que lo que sabe ya decir, cuando la lengua es percibida como algo impenetrable, inerte y que así vuelve vana toda escritura, la lengua deviene aquella monstruosidad que Orwell prevía en su antiutopía de un mundo hipertotalitario prefigurado en su novela *1984*, o sea, el sereno horror de la *neo-lengua*...

Pienso, así —aunque sólo sea una aprehensión—, que un poema mío dicho en voz alta ofrece su perfil menos pleno. Y que ninguna explicación puede colmar. La explicación de un texto no es el texto explicado, sino otro texto, añejo, ajeno, harina de otro costal. Un poema es ya una forma clausurada de explicación. En él, el poeta “se explica”, en el sentido de armar pleito y entrar en lidia, con el lenguaje. Batalla fronteriza, en los deslindes del código de la lengua socializada, que el lenguaje poético viola lo bastante como para lograr la expresión individual, pero no lo suficiente como para hacerse inaccesible al lector; transgresión que debe permanecer comunicable por lo menos, y quizás para comenzar, a un solo lector.

En esta ocasión en que debo leer ante ustedes algunos de mis poemas, si tuviera que guardar una estricta congruencia con lo antes dicho, debería haber evitado todo preámbulo a mi poesía. Pero me temo que ello quivaldría, quizás, a confiar demasiado en la propia capacidad de lector de viva voz, para entregar en la lectura “recitativa” todo lo que yo mismo espero de la lectura “ocular” de ellos mismos.

Me he permitido, pues, abusar de vuestra paciencia para incidir en esta ya larga introducción paradójica: la de un preámbulo a un tipo de discurso que pide prescindir de él. No se espere demasiado de estas razones la revelación de alguna clave para la lectura, sino un guiño cómplice, una invitación benignamente truculenta a pasar al acto de la audición de unos textos que su autor habrá preferido siempre confiar a una lectura.

Dicho en mi defensa, ¿qué sería de la poesía sin la paradoja? Cuando se sabe de sobra que la poesía, en su intención apartadiza de los criterios de la lengua establecida, va a contracorriente del modo ordinario de la comunicación, e implica un uso moderadamente insurgente del lenguaje, un acto de disidencia respecto de la opinión común (la “doxa”) sobre el uso del mismo.

Pero baste ya: un preámbulo, necesario o no, es también una forma de la cortesía intelectual, y se es más cortés cuanto menos se difiera la entrega de aquello que el preámbulo anuncia en su promesa.

<sup>12</sup> La operación verbal decisiva consistiría, para el poeta, en lograr hacer pasar a través de las palabras de la lengua y de sus “denotaciones estrictamente socializadas”, las connotaciones más “indecibles” en las que puedan reconocerse los lectores. En la proposición anterior, se acepta, siguiendo de *no* muy lejos la terminología propuesta por André Martinet, que en la oposición *denotación/connotación*, la primera noción apunta a lo que en el signo lingüístico remite a la parte socialmente común de las experiencias de todos los locutores de una misma comunidad lingüística, así como la segunda equivale a la suma de experiencias personales diferentes que una misma palabra puede despertar en cada locutor diferente. (Cf. A. Martinet, “Connotation, poésie et culture”, in *To Honor Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, vol. II, pp. 180-194).